

bakmak

İLHAN BERK

(Dergilerdeki Yazıları)

Hazırlayan

Zafer Yalçınpinar



Mart 2011

bakmak

İLHAN BERK

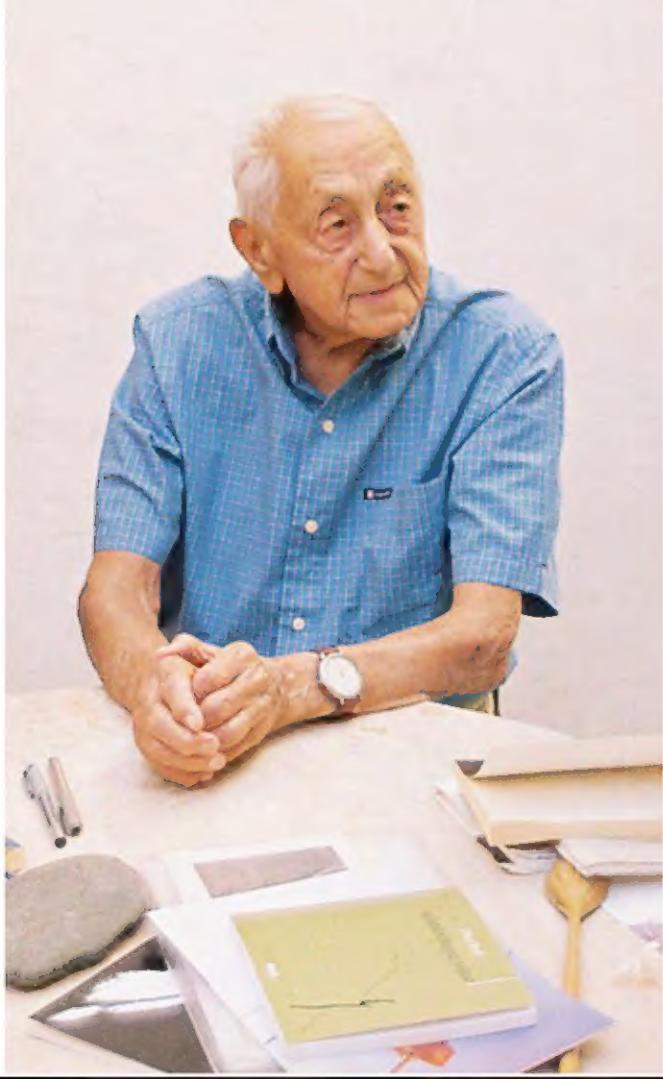
(Dergilerdeki Yazıları)

Hazırlayan

Zafer Yalçınpinar



Mart 2011



İLHAN BERK

“bakmak”

(Dergilerdeki Yazıları)

Hazırlayan

Zafer Yalçınپınar

Anlamsızlığın Anlamı (Yeni Ufuklar, Nisan 1962, Sayı: 119)

Bir Ozan Davranışı (Yeni Ufuklar, Kasım 1964, Sayı: 150)

Türk Şiirine Bakmak (Yeni Ufuklar, Aralık 1964, Sayı: 151)

Üç Örnek Ozan (Yeni Ufuklar, Ocak 1965, Sayı: 152)

Eleştiride Ölçü (Yeni Ufuklar, Ocak 1965, Sayı: 153)

Türk Şiirinin Yapısına Bakmak (Yeni Ufuklar, Mart 1965, Sayı: 154)

Türk Şiirinin Yapısına Bakmak-II (Y. Ufuklar, Nisan 1965, Sayı: 155)

Türk Şiirinin Yapısına Bakmak-III (Y. Ufuklar, Mayıs 1965, Sayı: 156)

Kendi Kendinin Sürgünü (Milliyet Sanat, 12 Aralık 1977, Sayı: 255)

Manzara Eskir (Milliyet Sanat, 9 Eylül 1977, Sayı: 242)

Yazmak-Yaşamak (Milliyet Sanat, 29 Ekim 1976, Sayı: 203)

Yazmak Öldürmektir (Milliyet Sanat, 28 Mayıs 1976, Sayı: 186)

Bir Yaratış Biçimi Olarak Dil (Milliyet Sanat, 11 Nisan 1975, Sayı: 127)

İlhan Berk'in "Milliyet Sanat" ve "Yeni Ufuklar" adlı dergilerde yayımlanan bu yazıları

Evvel Fanzin (<http://zaferyal.kuzeyyildizi.com/blog>) kapsamında yer alan birer buluntudur.

İşbu yazılar, Mart 2011 tarihinde Zafer Yalçınپınar (zaferyal@gmail.com) tarafından derlenmiştir.

Evvel fanzin kapsamındaki tüm İlhan berk ilgilerine <http://zaferyal.kuzeyyildizi.com/blog/?tag=ilhan-berk> adresinden ulaşabilirsiniz.



Anlamsızlığın Anlamı

İlahan Berk

I

«IV. Henri'nin beyaz atının rengi neydi?»

Birçokları, günümüz şiirinin kapalı, anlamsız, bireyci, sağlam olduğundan, bu yüzden de azılığa seslenmesinden yakınıyor. Bu yakınma yalnız bizde değil, Batı'da da böyle. Şiirin şimdije degen geçirdiği serüveni öne sürerek te, çağımızın şiirinin böyle azılıklı yetinmesinin kendi amacına aykırı olduğu bile ileri sürülmüyör. Bugünkü şiirin azılığa seslendiği bir gerçektir. Bu az çok bütün dünyada da böyledir. Öte yandan ozanın, aslında, azılığı seçmesi ya da şiri azılık için yazması diye bir önyargısı da yok. Böyle bir yargıya coğuluğun şire ilgisiz kalması sonucunda varılıyor. Ozan da buna hiçbir şey demiyor. Bugün bana: Kimin için yazıyorsunuz? diye soranız, Robert Graves gibi ben de: Ozanlar için, derim. Azılığı yaratan, aslında, yine büyük coğuluğun kendisidir. Çünkü şiirin gelişimi içinde, o kendi gerekli gelişimini yapmıyor, bu yüzden de yeni şiirin kendiliğinden dışına atılıyor. Coğuluğun şiirin dışında kalması yalnız şire özgü de değil: resime, musikiye, yeni romana, tiyatroya karşı durumu da aynı. Öte yandan, bu sanatların, özellikle de şiirin gelişimi tek başına bir olay değildir. Toplumun gelişimiyle bir dengesizlik yaratmıyor. Böyle olsaydı, belki ozanın tutumunun yanlış olduğu söylenebilirdi. Belki diyorum, çünkü kimi zaman ozanın davranışını başka türlü de olabilir: Arthur Rimbaud gibi bir öngören (Voyant) tavarı da takınabilir.

Bundan başka, anlamsızlık, saçmalık, bireycilik, kapalılık gibi sözcüklerin bu çağın sözcükleri olduğu artık her-

Y. UFUKLAR

kesçe bilinen gerçeklerdir. Kalfa'nın, Faulkner'in, Beckett'in mutsuzluk canlıları, bu çağın dışından gelen sesler değildir. Yine Ionesco'nun, Camus'nün, Artaud'un anlamsızlık, saçmalık göçükleri başka bir yerden gelmiyor. Rimbaud'un, Lautreamont'un geçen yüzyılın sonunda salak verdiği S.O.S'lerdir bunlar. Onların yapıtlarında görülen XIX. yüzyılın bu dayanılmazlığıdır. Rimbaud, Kafka başkaldırdıkları zaman, bu çağın anlamsızlığına, kararlılığını başkaldırıyorlar elbette. Böylece, bu kavramlar yalnız şirin özleri olmuyor, bu çağın da özleri, bu yüzden de sorunu oluyor. Her çağın kendisine özgü özleri kendi biçimlerini ister. Yani yeni özler, yeni biçimler ister. Eski duruk toplumların özleri büyük değişiklikler göstermez. Özlerin böylesine değişik olduğu yeni çağlar, yeni özlerini, biçimlerini getirirken, eski çağlarla öyle büyük benzerlikleri olmadığı için, elbette yadırgatıcı, yeni olacaktır. Eski sanat yapıtlarının düzenine alışmış olan coğunlukta, bu yeni sanatı yadırgayacaktır. Görülüyor ki, bunda da coğunluğu bir yana atış yoktur. Kaçan coğunluk bundan. Şuraya geliyoruz: coğunluğu yeni şiirin dışında bırakılan, coğuluğun şire birlikte gelişmemesidir. Bu yüzden de, ozanlarla coğuluğun arasında bir boşluk her zaman olmuştur. Coğuluğun şire karşısındaki ilk tepkisi, şiri hemen anlayıvermek istemesidir. Yani kolay, ilk anda anlaşılırken şiri sevmektedir coğunluk. Bunu da, gerçekten büyük dediğimiz ozanlarda bulamayız. Şiir güç bir iştir. Anlamak, sevmek için bir eğitimi gerektirir. Daha da önemlisi, kimi zaman toplum değiştirmesini gerektirir. Böyle bir şiirin kalabalığın olması, bundan sonrası iştir. Bunun için, yani anlaşılmak, sevilmek için ozan büyük coğuluğa inemez. Ben duyduklarımı, duymak istediklerimi en iyi bir biçimde nasıl verebilirsem, öyle vermek istem. Bu, bugün igin anlaşılmıyor, azılığa sesleniyorsa, yarın da anlaşılmayacaktır, coğuluğun olmuyacaktır demek değildir. Aslında, büyük bir şirin coğuluğu için doğduğuna inanırım ben. Şiiri büyük yapan da budur derim. Bundaki büyük gerçek, şirin bütün insanlara seslenen bir sanat olduğunu. Şirin doğuş nedeninde böyle bir yön vardır. Böyle doğan şirin, coğuluğun olmaması, şii-

Y. UFUKLAR

rin kendi doğusuyla ilgili değildir. Daha da önemlisi, coğuluğa seslenmiyen şiir, coğuluğa karşı değildir. Bunu söyle de diyebiliriz: Bir şiir azılığa selendiği zaman, o şiirin coğuluk için olmadığını söyleyemeyiz. Yani coğuluğun ona kapal olması, o şiirin mutlaka azılık için olduğunu göstermez.

II

Coğuluğun, bugünkü şiri kapalı, anlamsız, saçma buluşunu şiirin gelişiminin dışında kalmasına açıklandı. Bu şu demektir: Şiir değişmiştir. Şiirdeki büyük değişikliğin daha çok *romantisme*'le başladığı bilinen bir gerектir. Çağımızın şiirinin değişikliği ise, XIX. yüzyılın sonunda *romantisme*'e karşı çıkmakla olmuştur. Bu değişimdeki en büyük çizgi Rimbaud'un çizgisidir. Hemen hemen ilk Rimbaud, bu dünyada yaşamadığımızı söylemiştir. Böylece de kurulmuş düzene başkaldırılmıştır. Rimbaud'un ayaklanmasıyla yaşamayı değiştirmeye başta gelir. Rimbaud bunu, şiriyle de, yaşamasıyla da yapmıştır. Şiirde başkaldırma onunla başlamıştır demek yanlış olmaz. Rimbaud deince, iki büyük yapıtını anlıyorum: *Une Saison en Enfer* (Cehennemde bir Mevsim) ve *Illuminations*. Bu iki yapıtta o güne degen süreğelen şiir anlayışına tam bir ayaklanması buluyorum. Rimbaud, bana göre, şire ilk ışığı getiren ozandır. Rimbaud'la betindi, sözebeliği, öyküldü, bugünün şiirinin düşmanı olduğu ilkeler, şirden atılmıştır. Şiirle düşyazı arasındaki ayrim kendini göstermiştir. Rimbaud, böylece ayaklanmasıyla, ayaklanmanın şirini de getirmiş oluyor. Yani şiri değiştiriyor. Şire başka bir gözle bakmak ıktiyor ortaya. Gerçeküstücüler Rimbaud'un, Lautreamont'in bu çizgisini daha anlamlı bir yere, yaşamının bütün alanına koymak istediler. Savaşa da ha baştan alarak, yıkıcılığı, cinneti öne sürdüler. Bunu yöntemle bağladılar: Usa karşı gelmek. Böylece de usa karşı gelmenin yöntemi doğdu. Breton: «Şiir usun bir bozgunluğu olmalıdır.» diyecektir. Gerçeküstücülüğü usa karşı bir utku diye tanımlayacaklardır. Artık ancak şaşrtıcı olan, usa karşı olan güzeldir. Gerçeküstücülerin ileri sürdürdüğü bu yöntem, günümüzde daha da başka biçimler

alacaktır. Artaud'da, Michaux'da, e.e. Cummings'de us dışı bir alan kurulacaktır. Yazmak, bir düşünme yönteminin dışına çıkacak, kendiliğinden bir varoluş sorunu olacaktır⁽¹⁾. Bunu usun kurallarına karşı durmak, beklenenin dışında bir anlamla karşılaşmak, ya da karşılık mantığı diye de tanımlayabiliriz. Günümüzde Beckett, Ionesco bunu daha da ileri götürecek, bir çeşit anımsızlığın anlamını yapacaklardır.

Şiirin gelişim çizgisini böyle özetleyebiliriz. Buna şiirin dilinde yapılan asıl değişikliği de katmak gerek. Romantisme'le başlayan dile karşı geliş, bu yüzyılın başında bir ayaklanması biçiminde gelişmiştir. O zamana degen kullanıla gelen ortak dil yıkılmış, bu ayaklanması yeni bir dil bilgisi koymuştur. (Mallarmé, Hopkins, Jaynes Joyce, Rimbaud). Bu yeni dilbilgisi ise, bütün bütün bireysel olduğundan, bir kurala bağlanamamaktadır. Artık her ozannın bir dili vardır günümüzde. Elbette bu çağın dili de bir kurala bağlanacaktır, ama o güne degen bu dil şiirin gelişim çizgisindeki yerini, özellikle de yadırgatıcı yerini, sürdürmektedir.

III

«Sonunda usumun düzensizliğini kutsal buldum.»
(Arthur Rimbaud)

Şiirin bu değişmesinde ya da gelişiminde olan bu yenilik söyle bir yere gelip dayanıyor: Anlam değişikliğine. Anlam değişikliğini, şiirin gelişmesinde en önemli bir ilke olarak düşünüyorum. Bu, günümüz şiirini zorlaştıran, coğuluğun onu yadırgamasına, anlamasına engel olan biricik ilkedir. Çünkü şiirin bütün gelişimi, sonunda, anlam sorununa gelip durmuştur. Ayrıca, anlam, yalnız şiirin değil, günümüz sanatının da bir sorunudur artık. Şiirin gelişimi sonucu ortaya çıkan bu anlam değişikliğine ben: Anımsızlığın anlamı dediğim bu şiir, aslında, yeni birsey de değildir. Bunu üç yönde tanımlayabiliriz: Yöntemi de-

(1) Henri Thomas: Pomontoire

liklik ya da Mantıksızlığın mantığı, Kapalı şiir, Hiçten doğan şiir.

A) Hamlet'te söyle bir konuşma var:

- Ne okuyorsunuz efendimiz?
- Kelimeiler, kelimeiler, kelimeiler.
- Konusu nedir?
- Kimin?
- Okuduğunuz kitabın.
- Kara çalmak, çamur atmak, bayım.
- Sayıklıyor, ama deliliği yöntemli bir delilik.»

Hamlet'deki bu karşılıklı konuşma ilkine iyi bir örnektir sanırım. Burada anlamsızlık beklememişim bir yere gelip dayanıyor: yöntemli bir delilik oluyor. Buna mantıksızlığın mantığı da diyebiliriz. Çünkü mantıksızlık, ya da anlamsızlık, bir yöntem içinde gelişiyor, böylece yeni bir mantık düzenine varıyor. Hamlet'in karşılıklarına Polonius şaşıyor. Bir türlü bir anlam veremiyor. Ama onları yine de anlamsız bulmuyor. Hamlet'in yaptığı ise, sorulara doğrudan doğruya karşılık vermemesi, daha çok dolaylı bir yol seçmesidir. Aslında, Polonius, sorularının karşılıksız kaldığını da inanmıyor, belki de ona tam karşılıklar bulmasından korkuyor. Şaşkınlığı da buradan geliyor. Kısaca, böyle bir konuşma daha etkili oluyor. Ionesco, «sözcüklerin zorlanması her zaman istenilen anlamı sağlamaz, tam tersi bir sonuca varır», der. Bunun için de o, sözcüklerden çok, karşıt düşünenden yararlanır. Etkiyi, böyle bir çeşit mantıksızlığın mantığını yaparak sağlar. Bu yöntemi, saçılılığı, birçok ulusların halk türkülerinde bol bol bulabiliriz. Robert Benayoun (2), buna örnek olarak gösterdiği ozanlar arasında şunları sayıyor: Philippe de Remi (1250 - 1296), Charles-Timolean (1560 - 1611), Ben Jonson (1572 - 1637), Samuel Jonson (1709 - 1784). Benayoun bunu, François Villon, Shakespeare, Victor Hugo'ya dek götürüyor. Bugün bize çok anlamlı gelen bu ozanların da şiirin böyle bir yönünden habersiz olmadıklarını söylemek zor değildir. Bu yöntemin ortak yönü:

(2) Anthologie du nonsens.

karşılık (Contradiction) eylemine dayanıyor. Bir çeşit yanlışlığın felsefesi de diyebiliriz buna. Villon'un: Ballade du concours de Blois'sı iyi bir örnek buna. Böyle örnekler bizim halk edebiyatımızda ise pek boldur. En ünlüsü de, herhalde Yunus Emre'nin: «Çıktım erik dalına, anda yedim üzümü» diye başlıyan şiridir sanırım. Yine bilmecelerimiz, tekerlemelerimiz, özellikle de Kargöz metinleri gösterilebilir. Kargöz de konuşmalar hemen hemen anlamsızlık üzerine kurulmuştur. Karagözdeki kişiler birbirlerini adeta anlamamak yolunu tutarlar. Konuşma daha çok bir anlamsızlık üzerinde gelişir. Ionesco'ya taş çıkarır. Bu, kimi de, sözcüklerin anlamını silmeye değin gider: ses uyumuna dayanır olur. Bu çeşit, yöntemli deliliği ya da saçmayı halk resimlerinde, Bektaşi resimlerinde de görebiliriz. Bu resimler soyut bir planda gelişir, anlam yerine bir simge düzene göze çarpar.

Yöntemli deliliğin altın çağrı diyebeceğimiz çağda da şu adları sayabiliriz; bunların başında: Edward Lear (1812-1888) geliyor. «Benim asıl amacım, ari ve salt anlamsızlığı aramak oldu» der, Lear. Bunu resimden şirede değin de uzatacaktır. Edward Lear'den sonra bu alanda en büyük yazar, şüphe yok ki Lewis Carroll'dır. Bence, asıl Carroll'la anlamsızlığın anlamının altın çağrı başlıyor. Onunla çocukluğumuza, halis sanatın biricik büyük kaynağına dönüyorum çünkü.

B) Şiirin kapalılığından gelen anlamsızlığı, daha çok Mallarmé'de, Valéry'de, Gérard Manley Hopkins'de, T. S. Eliot'da, sonra da, günümüzün birçok ozanlarında buluyoruz. Mallarmé'nin şiirine, anahtarları kaybolmuş bir şiir gözüyle bakmak alışılmış bir şeydir. Gerçekten, Mallarmé'nin şiiri anahtarları gerektiren bir şiridir, bunsuz, hemen hemen şiir anlaşılmaz. Bir şifre gibi kurulmuştur şiiri, özellikle de simgelerle gelişir. Bu simgelerin neyi amaçladığı bilinmedikçe, ya da bu yoldan bir çözüme gitilmekde altından kalkılmaz. Gerçi Mallarmé'de sözcükler anlamlıdır, ama bu anlam çoğu, bilinen, alışlagelmiş anlam değildir, yeni bir anlama dönüktür. Sözcükleri zorlar Mallarmé. Bilinen anlamın dışındaki birinci, ikinci, üçüncü anlamla-

da Mallermé'de konuyu silmek, Michaux'da belirsiz konu çizmek, usum düşme çıkmak biçiminde kendini göstermiştir. Michaux'nun koyduğu evrenin adı biliniyor yalnız, kendisi anlatılamıyor, yorumlanamıyor. Bir umutsuzluk evreni ama, ne çeşit bir umutsuzluktur açıklanamıyor. Sınır taşlarından onun evreninde olduğumuzu anlıyoruz. Michaux bu evrende pusulasız, haritasız, koltukdeğeksiz dolasıyor⁽⁵⁾. Diyeceğim, bir umutsuzluğu, kestirebillyoruz, o kadar. Üstelik, sözcükler somut niteliklerinden, anımlarından sıyrılmayın demez. Soyut bir söyleyişi de amaçlamazlar. Diz, ari, hattâ açık bir ortamda gelişir. Ama demek isteneni yine de yakalayamız, ayaklanmaması sanki şiirinin, daha çok da şiirinin konusunun bir ilkesidir, gerçeğidir. Düşlere özgü bir evren çizer Michaux. Bir yokluğun çizilmesidir bu. Böylece, somutu, bir başka yoldan soyut bir alana getirip kor. Anlamsızlığın nasıl anلامı bir ülkede gezer.

Michaux'nun sözcüklerin salt anlamıyla geliştirdiği, daha çok da değişikliğin konuda belirdiği bu yöntemin hemen hemen tersi bir yolda, e. e. cummings ile René Char'ı görüyoruz. İkisinin de şirini sözcüklerin anımlarından çok çağrımlar, simgeler kurar. Onların şiirinde sözcüklerin anımlarının dışında bir güzellik bularuz. Bir anlam boşluğununu amaçlar şirleri. Bu da seçikleri simgelerle imgelerin karşısından, dengesizliğinden, şaşkınlığından, daha da önemlisi, raslansallığından gelir. Raslansallık, büyük bir egemenlik sağlar. Usla, mantığın eğilişlerini görürüz. Bilinen anımların dışına çıkma, karşıt anımlar sonucu yeni anlama varma yoluna sapırlar. Bu, Char'da yeni bir gerçege yönelme olur. Bu yolu, daha çok da bu imgे yolunu, imgelerin karşısından, şaşkınlığından, raslansallığından yararlanmayı, Dylan Thomas için de söyleyebiliriz⁽⁶⁾.

Bir bakıma, gerçeküstücülerin daha çok imgē düzeneine yakın bir yöntemleri vardır her türünün de: tek tek alırlar nesneleri, imgeleri karşıt ortamlara oturturlar, böylelikle beklenmedik bir anlam düzeni ortaya çıkar. e. e. cummings'

in özdenliği daha çok dili kullanışından gelir. Sözlükler yaratır, sözcükleri istediği gibi böler, sözcüklerin harflerini birbirne karıştırır, isimden, bağıttan (conjonction) fiil, fiilden isim, takıdan zarf yapar⁽⁷⁾. Bunları öylesine bir düzende geliştirir ki şiri bir bilmeceye döner.

Böylece hiçten doğan şiirin, anlaşılmazlığı, glösiliği, önce konudan, yani konunun yokluğundan, sonra da dil'den gelmektedir. Dilden gelen yeni bir dilbilgisini gerektirmesi, çoğu da soyut bir alanda gelişmesiyle ilgilidir. Bu yüzden bu şiir de çoğunluk için anlamsız bir şiir olup çıkmaktadır.

Bana sorarsanız, ben kendimi bu kapalı şiirde (Çivi Yazarı), en çokta hiçten doğan şiir'de bulurum. Otagın konusu nedir? diye bana sorsanız, Hiç'tır, derim. İnsan hem Asur'da hem İstanbul'da olamaz. Yine hem ilk çağda hem de bugünde olunamaz. Hele bunlar aynı anda hiç olmaz. Ben bu olamazlığım işte. Bir konusu varsa bu şiirin, olamazlığın konusudur. Onun, bir onun bütünlülmesidir. Anlaşılıymırsa, bundan gelebilir. Bu yine, Misirkalyonigine'de daha da bellidir sanırım. Misirkalyonigine, konusuzluğun, hiç'in şiiridir. Dile, bir dile yaslanarak yazılmıştır, denebilir. Anımlıysa, raslansal bir anımlılıktır bu. Amacını, anlamı yoketmek biçiminde özelleyebilirim. Çağrışımı öne aldım. Özellikle de, karşıt çağrımlar ilgilendirdi beni. Böylece bir anlamın, bir anlamı yoketmesi doğdu. Yine de, anlamsızdır diyemem. Ne demek bu? Bir şiirde anlam yaslanmamak, o şiri anlamsız yapmaz çıktı. Birbirileriyle hiç bir anlam birliği olmayan sözcüklerin, imgelerin, çoğu da simgelerin, yan yana gelmesi her zaman anlamsız bir alam çizmez, göstermez. Anlam, bir bakıma, benim için güzellikin yaratılmasından başka birsey değildir. Bir şiir, bir kökük güzelse, anlamlıdır.

Güzelliğin yaratılması ise, her zaman anlam birliğinde, düzende değildir. Benim için güzellik, çoğu, bir çeşit düzensizliğin düzendir. Şiiri orda görtüyorum ben. Çoğunluk, bu anlam düzensizliğinin güzellikine ya da anlamsızlığın anlamına varmadıkça, benim yazdığım şirler çoğunluğa ka-

(5) René Bartélé : Henri Michaux.

(6) Jean Simon = Dylan Thomas.

(7) Dr. Jon Grossman: e. e. cummings.

pali kalacaktır, ama bu, hiçbir zaman çoğunluğa karşı olduğunu göstermeyecektir.

IV

«Yer ayaklarımın altından kayıyor sanki.»

(Jaspers)

Yeniden şuraya geldik: Günüümüzde zamanın sesiyle şiirin sesi birbirinden ayrılmaz olmuştur. Mantıksızlığın mantığı dedigimiz şiirle kapalı dedigimiz şiir, öncelikle de ilki, zamanında, yalnız bir yönetim olmaktan ileri gitmezken, bugünkü şiir özünü, biçimini, kısaca yöntemini çağıyla birlikte getirmektedir. Şiirdeki yalnızlık, bunalım, günümüzün yalnızlığı bunalıdır. Bugün şiir coğunluğa saçma, anlamsız, karanlık geliyorsa, yaşadığımız hayattan başka bir yerden gelmiyor bu. Ayrıca bunun için de, belki de en çok bunun için, bugünün şiirini anlamsız, saçma değildir. Anlamsız, saçma olanı göstermek, anlamsızlık, saçmalık demek degildir çünkü. Bir gerçeki göstermektir. Bugün şiir bireyciyse, bu da bireyin yitikliğinin, ezikliğinin, yıkıklığının sonucudur. Jaspers: «İnsanın bugün içinde bulunduğu dünyada bir baskıyla başbaşa kaldığı açıktır.» dediği zaman, bu ses nereden geliyorsa, bugün şiirdeki bu bireycilik de oradan geliyor. Kişinin bu bunalım altında bulunmasileyin gerçekne vardır acaba bugün? Kierkegaard, Nietzsche toplumla ilgilerini kesip yalnızlığı çekildiler. Bu, toplumdan kaçmak değil, bireyin varoluşunun, yaşadığının, daha çok da, nasıl bir yerde yaşadığının, tek anlamlı yönüdür belki de. Kierkegaard kendisine: «Bir evin çatı arasında oturan, üstelik evin kökmesi yakın olduğunu bilen bir insan» demiştir. Goethe'de, bu duyguyu dile getirmiş, o küçük Weimar'a çekilmiş yasarken hayatını bu duyguya göre ayarlamıştı: «Bir fırtına bu yana doğru geliyor, gerçi ağır ağır yaklaşıyor, ama yolunu tutmuş bir kez. Nasıl olsa gelip çatacak. Yapılacak iki şey kalmış: ya yeniye sarılıp çökiüntüyü çabuklaştırmak, yahut taşı tarağı toplayıp, en değerlileri, en iyileri ardına takıp alnyazısını denizin öte yakasında denemek.»⁽⁸⁾ diyecektir. Bu canlılar umut, yaşamak sevinci, mut-

luluk canlıları değil de, bunalım, mutsuzluk, sıkıntı, yalnızlık canlılarıyla, bunu salık verenlerin suçu değildir bu. Bunu yatsımsa, gerçekten kaçmaktadır. Böylece ozan, yaşamın anlamsızlığını, saçmalığını yansıttığı vakit, bu anlamsızlık, saçmalık bireycilik olmaz, herseyden önce, varoluş nedenini, kişiliğini, ayaklanışını, kısaca yaşadığı anlamsızlığın anlamını, bu dünyayı ortaya koyuyor demektir. Ozanın bu yitikliği, yıkılmışlığı, özellikle yalnızlığı dolayısıyla da bireyciliği toplumdan başka bir yerden gelmiyor elbette, Ozan, yaşamın anlamsızlığını, böylece anlamlı bir yere oturtuyor: Anlamsızlığın anlamını yapmak için ayaklanıyor. Bunalmanın, sıkıntının, dünyadaki yalnızlığımızın birdenbire bizim olvermesi bunun içindir. Şimdi coğuluga, bunu, bir bunu anlamak düşüyor işte. Kaçmak değil.

(8) Varoluş Felsefesi: Joachim Ritter.

BİR OZAN DAVRANISI

İlhan Berk

Yön'ün 2. sayısında çıkan, Çizgilerin kesiştiği yerde adlı bir yazısında Memet Fuat, Paris'te bir ozanımıza de-nilen, «Kötü değil şirleriniz ama, bizde böyle yazan çok var.» sözünü alarak, ozanın bu söze dayanarak şiir anlayışını değiştirisini anlatıyor. Ozanın, bu değişikliğinin nedenleri arasında Batı dillerine çevrilmek istediği başta geliyor. Bunun için de ozan, bundan böyle, yerli havaya dayanarak şirler yazacakmış, Batı'ya ilginç görünmenin yollarını arayacakmış. Sanat anlayışını da buna göre düzenliyecekmiş. Ozan, yukarıdaki tümceyi Memet Fuat'a yazmakla bunları diyormuş.

Yazının bu yönünü alarak düşünelim.

Söz konusu ozanın Batı dillerine çevrilmek isteme-sinde bir yanlışlık yoktur sanıyorum. Yoktur, çünkü bu-nu herkes ister. Asıl yanlışlık, Batı'yi düşünerek, yerli kaynaklara dönmekle, ozanın, ilginç olacağını sanmasın-dan geliyor. Daha önemlisi de, Batı için ilginç olmak istemesi. Böyle bir davranış göstermesidir: Önemli, çünkü bu yoldan bir ilginçlik sağlanamaz. Öte yandan, yalnız yerli kaynaklara dayanmakla da bu çözülemez. Yerli kay-naklardan gelen ilginçliğin ne olduğunu romançularımız, hikâyecilerimiz gösterdi: bir roman, bir hikâye gözüyle bakılmıyor yazlıklarına, yörensel bir ilginçlik buluyorlar, o kadar. Buna sanat dışı bir ilginçlik de diyebiliriz. Ozan, Memet Fuat'a bunu diyorsa, bunun iler tutar yanı yok. Bunun üzerine konuşulmaz bile, çünkü sanat dışı bir davranışdır bu.

Ya ozana denen, «bizde böyle yazan çok var» sözün-

den, ozan, «sizin şiriniz Batı şirinin etkisinde, bir özgünlüğü yok. Cumhuriyet şiriniz Fransız etkisi; bugünkü şiriniz de İngiliz, Amerikan şirinin etkisinde» sözünü anlıyorsa? Bunun sonucunda da ozan, Cumhuriyet şiri-ne baktığı zaman, sevdigi ozanlar diye gösterdiği, söz gelişti bir Ahmet Hamdi, Valéry; bir Ahmet Muhip, Baudelaire; bir Cahit Sıtkı Baudelaire-Verlaine kırması; sevgiyle baktığı Orhan Veli, ve başka bir takım ozanın şiri-ninse Batı şirinin kopyasından başka bir şey olmadığını görüyorsa? Ondan sonra yazılan şirin de yine Batı şiri-nin etkisinde bir şiir olduğunu anlamışsa? Hele kendi şirinin de bunların dışında olmadığını sezmişse? Bura-ya yabancı bir ülkede yaşarken gelmişse? Ne yapacaktır bu zaman ozan? Ozan'ın Memet Fuat'a demek istediği bu şüphesiz.

Şimdi de kendimizi bu ozanın yerine koyarak düşünelim:

Yaşadığı ülkenin şiri Batı'yi örnek almakla başla-mış, o da aynı yolu tutmuş, sonunda o ülkenin politikası, ekonomisi, toplumu gibi, onun şiri de bağımsız, özgün bir şir olmamış. Bu çıkışın nedenlerini kendi şir anlayı-sında aramak istemiş. Bu şimdiye dekin yazdığı şire kar-sı çıkmak oluyormuş, bunu düşünmemiştir, küçük te olsa kendi ulusunun olan bir şiri düşünmeye başlamış.

Ozan'ın ilk anda koymak istediği davranıştı elbette bu.

Böyle bir şirin nasıl yaratılacağını ise Memet Fuat'a yazmamış. Yazsaydı belki onun üzerinde de düşünürdük. Belki daha kendisi de bilmiyor. Davranısından yalnız, bir Türk şiri yartamak, diye birsey çıktı. Batı'nın ya-nında ancak böyle yer alınabileceğini söylüyor. Tersi, Tan-zimatla başlayan, bugüne dekin de suren şirin kopyacı-lığını Memet Fuat'ın da savunmasını gerektirir.

Ozan, bu kopyacılığa son verilsin diyor, o kadar.

Memet Fuat'a sen kim oluyorsun? demiyor.

TÜRK ŞİİRİNE BAKMAK

İlhan Berk

I

Öyle sanıyorum ki bugünkü şire bakarak Türk şiirinin Batı şiirinin dışında olmadığını söyleyebiliriz. Böyle demekle Türk şiirinin yalnız çağının dışında bir şir olmadığını söylemek istiyoruz. Tanzimat'tan bu yana Batılılaşma çabamız Türk şirini böyle bir yere götürmüştür. Ama Türk şiirinin Batı şiirinin dışında olmayı, onun Batı şiirinin yanında, onun gibi kendine özgü bir özelliği olduğunu söylemek demek de değildir bu. Yani Türk şirini bir Fransız, bir Alman, bir İngiliz şirinin yanına koyamayız. Bu soruya karşılık veremeden önce, Batı şiri demekle ne anlıyoruz bunu düşünelim. Sözgeliş, Fransız şiri dedigimiz zaman ne anlıyoruz? Önce, Chanson de Roland'dan, Villen'a, Ronsard'a; sonra da Hugo'ya, Mallarme'ye, Rimbaud'ya degen uzayan çizgiyi; daha sonra da bugünkü Fransız şiri çizgisini, yani Aragon'u, Eluard'u, Ponge'u Michaux'yu, Char'u. Buna Fransız şirinin çizgisi, daha geniş anlamda da yapısı, diyoruz. Yapı dedigimiz «her ulusun kendine özgü yaratma biçimini» demektir. Bu, «geçmişin geçmişliğinden başka, şimdiliğinin de kavranması»dır. Bir başka deyişle, düşünce, duyus, tarih duygusu bütünlüğü demektir. (T. S. Eliot, bizim şir çizgisi, yapı dedigimiz bu bütünlüğe, gelenek diyor). Fransız, Alman, İngiliz şirine; Fransız, Alman, İngiliz dederken bu yapıdır. Bu, öte yandan, her ulusun uygırılık tarihi demektir. Bir şirin yapısında, o ulusun uygırılık, düşünce, duyus çizgisi az çok görülür.

Kısaca, bir şirin yapısı, her şeyden önce, bize buları duyurur.

Simdi bizim şirimizde bakalım. XI. yüzyıla gelene de-

gin şirimiz özgün bir şiddir. Kaşgarlı Mahmut'un sözlüğünde gördüğümüz örnekler bunu doğrulamaktadır. Kuralmakta olan bir ulusun yaşamını buluyoruz bunlarda. Gerek dil, gerekse düşünce, duygular bütünlüğü o zamanki toplumun yaşayışıyla bağdaşmaktadır. Bu elbette ilkel bir yazındır. Bu anlamda örnek olarak alınmamıştır. Ama özgünlüğü de gerçekdir. Buna destanları da (Çesteni, Al pamış, Manas) katarak, bu çizгиyi daha da uzatabiliriz. Böyle bir bütünlük gösterdiği için, bu örnekleri Türk şirinin bir başlangıcı olarak alabiliriz.

Bundan sonra, bu şirin yerini bir başka şirin, İslâm uygarlığı şirinin aldığığini görüyoruz. Bunu kendisinden önceki şirle bağdaştıramıyoruz. Gerçi XIII. yüzyılda Yunus Emre, XV. yüzyılda da Dede Korkut vardır. Bu iki ozan kendisinden önceki şirle bir çok bakımlardan bağlanabilir, ama gerek Yunus Emre, gerek Dede Korkut olayı tektir, izlenmemiştir, Divan şirinin büyük rüzgarıyla da kapanır.

Büyük bir şir olan Divan şiri, bilindiği gibi, eski şirimizle hiçbir bağ kurmadan, doğrudan doğruya Iran şirinin ve uygırlığının etkisiyle girer. Beşbuçuk yüz yıl gibi bir çağ kapar. Divan şiri, Osmanlı İmparatorluğu düşündülecek olursa, onunla çatışmaz. Çatışmaz, cünnü gi derek bu şir imparatorluk düşüncesiyle bağdaşarak, bir yapı, bir bütünlük kurar. Büyüklüğü ya da özgünlüğü buradan gelir. Bu şir Tanzimat'a degen sorer; Tanzimat'la da yıklır. Bu kez Batı etkisinde bir şir başlar. Bu şir de dil, vezin beraberliği bir yana, Divan şiriyle bağdaşmaz. Tanzimat başka bir uygırlık yaratmak çabasındadır cünnü. Böylece Tanzimat şir çizgisini, kendisinden önceki şir çizgisinden ayıriz. Tanzimat şirini, Servet-i Fünun şiri izler. Bu şiri Tanzimat şirinin bir devami gibi görmek yanlış olmaz. Abdülhâk Hâmit'in şiri bir başka çizgide de olsa, Tevfik Fikret'te sürüyor gibidir. Bu iki dönemin şiri, kendisinden önceki şir (Divan Şiri) düşünlüğe, bir yapı kuramamıştır. Batı şirinde öykünmekle kalmıştır. Buna, yeni bir uygırlık yaratamadığı için, yeni bir şir de yaratamamıştır da diyebiliriz. Servet-i Fünun şirinin çizgisini, az çok, Fecrati şiriyle uzatabiliriz.

rinden alınabileceğİ ileri sürülmüştür ki bu da bizi şiirin ne olduğunu anlamamıza engel olmuştur. Ayrıca, Batı şirinin yapı ilkelerinden hareket etmek bizi daha bir başka yere, Batı şiirine göre bir ölçü, bir değerlendirmeye yon temine götürmüştür. Bunun sonucu olarak da bu şire Batı şirine bakar gibi bakmaga, Batı şiirine göre değerlendirmeye başladık. Şirimizi kendi çizgisİ içinde değerlendirmeyi unuttugumuz için, onu kendi topragından kopardık, bu da Türk şirini kişiliksiz, hiçbir özgünlüğü olmayan bir şir haline sokmuştur(4).

IV

Öte yandan, böyle bir yere gelip dayanan Türk şirini ne öz kaynaklara donmek, ne kapımızı Batı'ya kapatmak, ne de evrensel olmakla Batı şirinin yanına koyabılız. Koyamayız çünkü, şur tarihi, ulusal bir şir yaratmanın salt oz kaynak sorunu olmadığı ornekleriyle doludur. Yabancı kaynakları işliyen bir çok sanatçılар gösterilebilir ki ulusal olmuşlardır, yine yerli kaynakları işledikleri halde bir türlü ulusal olamamış birçok sanatçılar gösterilebilir. Puşkin, bu konuda Vega, Calderon, Racine, Corneille, Shakespeare orneklerini veriyor. Buna biz de bir çoklarını ekliyebiliriz. Öte yandan Batı'yi bir yana da atamayız. Çünkü Batı, ozanı «onun içinde kendi ülkesi yazarının çağdaş bir varlığı olduğunu, çağdaş bir düzen kurduklarını duyarak yazmaya zorlar». Ozan, şir çizgisini yalnız kendi geçmişinin şir çizgisile bağlamakla kalmaz, obür uluslararası şir çizgileriyle de bağlamak zorunluluğunu duyar. Ancak böyle bir ulusallık içinden gelen şir, büyük bir şir niteliğini kazanır. Evrenselliğe gelince, kendi ulusunun şirini (geçmişyle bugünü), obür uluslararası şir çizgileriyle birleştirmedikçe, evrensellik denen bir seyden söz edilemez. Böyle kendi ulusal çizgisini çizmemiş bir ozanın evrenselliği havada kalır. Homeros'u, Dante'yi, Shakespeare'i başka türlü anlayamayız. Önce

(4) Ataç, Sabahattin Eyuboglu ve bugünkü eleştiri tutumu.

Yunanlı, İtalyan, İngilizdir onlar, sonra da evrenseldir. Ya da aynı zamanda ikisi birdendirler. Çağımızın ekin sorunlarının sınır tanımazlığı da degistirmez bu gerçeği (5). Nedeni de şirin uluslararası bir yapısı yoktur. Daha önce şirin yapısı konusunda da dediğimiz gibi, yapı her ulusun kendine özgü bir yaratma biçimidir. Şir bu niteliği edinmeden evrensel olamaz. Elbette her ulusa özgü olan bu yapı, obür uluslararası yapısının ortak yönlerini taşır, hatta ancak böyle olduğu zaman bütüktür diyebiliriz, ama buraya kendi yaratma nedeninin dışından gidierek varılamaz. Evrensellikte ortak olan, dünya görüşü sınırsızlığıdır, yapı sınırsızlığı değildir. Yapının bir reyselligi, tek insanın oluşu ise, ulusallık çizgisinin dışında degildir. Bunun tersini Joyce, Kafka, Faulkner ornekleri bile düşündürmez. Joyce herseyile Irlandalıdır, Kafka Çek, Faulkner de Amerikalıdır.

O halde, yerli kaynaklara donmek, Batı'ya kapımızı kapatmak, evrensel olmak şirimizi Batı şirinin yanına koymaz. Bunun için de, Yunus Emre, Divan Ozanları, Yahya Kemal, Ahmet Haşim (Burada Nazım Hikmet'i de katalım) orneklerini alarak, şirimizi dünya şirinin yanına ancak kendi çizgisile iderek koyabiliriz. Bu ozanların koyduğu bu örnegi, çizgiye de artık kolayca gelenek diyebiliriz. Diyebiliriz, çünkü gelenegin ne olduğunu gordük. Herşeyden önce de Türk düşüncesi, duyuşu, daha çok ta «tarif duygusu» demek olduğunu öğrendik. Daha onemli de, gelenek demenin eski kahiplara, eski ozanlara, eski anlayışlara dönüp onlar gibi yazmak demek olmadığını anladık. Böyle diyoruz, çünkü gelenek bizde böyle anlaşılıyor.

Soruyu böyle koyduktan sonra, Batı şiri gibi sürekli bir şir gelenegi çizmeyeş şirimizi, bir an gelenekten yoksun, ya da bunu «bizzimle gelmemiş bunun içinde ölü bir gelenek» olarak alsak, bu gerçekten de böyle olsa, bu bizi yine de bir gelenek sorunundan, yani bu kez de yeni bir gelenek yaratmak zorunundan alıkoyamaz. Çünkü bunsuz olamayız. Bu yazının asıl amacı da zaten böyle bir

(5) Memet Fuat, Dergilerde. (Yeni Dergi, sayı 1).

yere gelmekte. Bunu böyle dedikten sonra bugüne degen
süren Cumhuriyet şiirini, ozgün bir şiir olarak düşünme-
digmimize göre, bu çağın bir arayış çağının, şiirin ne olduğunu
aramak çağın olarak kabul etmek zorundayız. Bu da do-
ğaldır. Böyle diyoruz, çünkü bu bizim gibi ülkelerin kar-
şılaştığı bir sorundur. Önemli olan, böyle bir yerde oldu-
ğumuzu bilmek, buradan da bir Türk şiir yaratmak so-
rununa geçmektir, diyorum. Buraya da ancak kendı şiir
gelenegimizin içinden giderek varabılırız.

O

Üç Örnek Ozan

İlhan Berk

«Türkiye, Batı uygarlığının çesitli baskısı altında geleneksel kurumlarından bir çögünü yıkarken, bunların yerine yenilerini ve başkalarını almak zorundaydı; Tanzimat hareketi kendi varlık ve uygarlığını yadsıyan bir devletin yaşayabilme için, Fransız devriminin getirdiği demokratik kavram ve ilkeleri bilmemsemeye çalıştı ve İmparatorluğa bağlı olan diğer İslam ve Hristiyan budunlara ulusal bir bilinç verirken, kendi ulusumuzdan bu hak ve bilgisi kaldırıldı. Bu politika, zorunu olarak Edebiyatta da, ulusal dehâmizden değil, belki Fransız dehâsından esinlenme alışkanlığı yattı»

Tanzimattan bu yana, bu siyasaya üç ozanın karşı koyduğunu görüyoruz: Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Nâzım Hikmet.

Yahya Kemâle baktığımız zaman, ilk karşılaştığımız gerçek, onun eski ozanlardan gelen sesi sürdürdügündür. Eski ozanların sesi dedigim zaman, 13. yüzyıldan, Cumhuriyet'in eşigine deigin gelen sesi amaçlıyorum. Aslında, eski ozanların sesi Tanzimata deigin gelip dayanır. Cumhuriyet'in eşigine gelip duran sesse, Yahya Kemal'in

uzattığı, getirdiği sestir. Böyle diyorum, çünkü ne Tanzimat Ozanlarında, ne de Edebiyat-ı-Cedide kendilerinden önceki ozanların sesi uzamaz. Tanzimatın getirdiği ses yabancı bir sestir. Kullanılan vezin, dil aynı olduğu halde, bu böyledir. Nedeni de Tanzimat ozanları olsun, Servet-i-Fünün ozanları olsun, bizim eski şiirimize bakmamışlardır; yüzlerini «Firenk» şiirine çevirmişlerdir, ona bakmışlardır. Ne Bâki, ne Nâlli, ne de Şeyh Galip, Tevfik Fikre'de, Abdülhak Hâmit de, Cenap Şahabettin'de büyürmez. Nâlli'nin:

Kadem kadem gece tesrifî Nâlli o mehin
Cihan eihan elem-I intizâra değmez mi

diyen sesi, Abdülhak Hâmit'de, Fikret'de, Recaiزادe Ekrem'de yoktur:

Ne hoş eyler muhabbeti ta'rif,
Şu garib bûlbûl aşyâyânda.

(Abdülhak Hamit)

Bâki'nin: Gel bağa temâşa edegör âb-ı revâni
Seyr eyle nedir sur'at-ı ömr-i güzerâmi
beyitindeki bu sesi Recaiزادe Ekrem sürdürmez:

Elverdi yaptığın çekil ey mustebit lain!
Lânet sana, nedimine ensarına karin.

Şeyh Galip'de, Cenap Şahabettin'de uzamaz:

Efendimsin elhanda i-tibârim varsa sendeder
Miyân-ı aşıkande iştihârüm varsa sendeder.
Bu temâşaya karşı göz yorular:
Hisseder, seyredenlerin nazarı!
En kavi dalda bir elem tavrı!

(Cenap Şahabettin)

Tanzimat, Servet-i-Fünün ozanları kendilerinden önceki sesi sürdürmedikleri için onların şiri, eski ozanlarımızın sesi yanında yabancıdır. Ahmet Haşim'i bir ya-

na bırakırsak, Yahya Kemal tek başına eski ozanların sesini Cumhuriyet şiirinin yanına getirip bırakmıştır. Bence, Yahya Kemal'in bütün büyüklüğü buradadır.

Nef'i'nin:

Yine sen istedigin yerde gezersin güzeli

Nedim'in:

Aman aman sitem-i rüzigâri bende sor

Cevdet Efendi'nin:

Bugün şadım ki yâr ağlar benimçün

kögükleri Yahya Kemal'in:

Fâni ömür biter, bir uzun sonbâr olur

yahut:

Bir böyle zevke tek bir ömür yetmiyor, yazık

Ya da.

Dundumsa da zevk almadım İslâv kederinden köğüklerindeki sese kolayca bağlanır. Öte yandan, Yahya Kemal'i ulusal yapan da bu sestir denebilir.

II

Ahmet Haşim'e gelince, Ahmet Haşim'in bütün öne-mi, Yahya Kemal'in Cumhuriyetin eşigine degin getirip bıraktığı eski şîrimizi uzatması, bugüne getirip bırakmasıdır. Ahmet Haşim bu yönüyle tektir. Abdülhâk Hâmit, gerek şure kazandırdığı kavramıar, yeni düşünceler, biçimler, gerekse dünya görüşüyle gagımıza bağlanır gibi görünürse de, Türk şurunun çizgisi içinde kopuk bir çizgi çizdiği için Tanzimat'ın Batılışma çabası içinde kalır, sesi bugüne uzamaz. Ne eski şîrimizle ne de bugünkü şîrimizle bağlayabiliriz onu:

Bir zamanlar karar-gâhım idi

Bedeveler gibi beyâbanlar;

Buna mücib de iştibâhim 'di;
Nasıl imâr-ı vakt eder anlar.
Belde halkında görmedim, hayfâ,
Gördüğüm ünsü ehl-i vahşette!

Yine, özellikle, dünya görüşüyle çağımıza, bugüne bağlanır gibi görünen Tevfik Fikret'in şiir de günümüz şiirile bir bağ kurmaz, günümüze seslenmez:

Bir devr-ı şeâmet: yine çığnendi yemînler;
Çığnendi, yazık, milletin ummi-i bûlendi!

Mehmet Âkif için de aynı şeyi kolaylıkla söyleyebiliriz:

Yârab, bu uğursuz gecenin yok mu sabahî?

Mahşerde mi bîcârelerin yoksa felâhi?

Nûr istiyoruz... sen bize yangın veriyorsun!

«Yandık» diyoruz! Boğmaya kan gönderiyorsun!

Mehmet Âkif konuşma diliyle, günümüz şiir diliyle yazdığı halde, bugüne seslenmez. Seslenmez, çünkü ne kendisinden önceki ozanların sesini uzatır, ne de günümüz şiirine seslenir. Ahmet Haşim'den önceki ozanların seslerini bize degin getirememişlerdir sözümüz, bugün şîrelrinin bizi etkilememesi, bunun içün de onlara bakmak gereğini duymadığımızı söyleyerek de anlatılabiliriz. Böyle söylediğimiz zaman Ahmet Haşim'in yeri daha da belirir, pek az ozan Ahmet Haşim'leyin bugünkü şiir etkilemiştir diyebiliriz. Bu da onun günümüzde ne denli yaşıdığını gösterir Ahmet Haşim'i, Yahya Kemal'le karşılaştırdığımız zaman, Yahya Kemal onun yanında daha durul (statique) dir. Şiri bizi pek etkilemez Kapanmış bir şiir olarak bakarız ona. Büyükk, ama kapanmış bir şiir! Oysa Ahmet Haşim, dilinin nice eskligine karşın yenidir:

Âteş gibi bir nehr akkyordu
Rûhumla o rûhun arasından
Bahsetti derinden ona hâlim
Aşkin bu unulmaz yarasından.

Vurdükça bu nehrin ona aksi,
Kaçtım o bakuştan, o dudaktan;
Baktım ona sessizce uzaktan,
Vurdükça bu aşkı ona aksi.

Ahmet Haşim eski şurumuzu nasıl uzatmıştır ve bugünkü şurumize onu nasıl bağlamıştır?

Ahmet Haşim'in eski şire bağlanması, onun öz şiir anlayışıyla ilgildir. Oz şırı anlayışını Ahmet Haşim, Divan şurinden alır. Yahay Kemal'i de katarak diyebiliriz ki, Ahmet Haşimleyin Divan şurunun oz şırı ılıkesini anlamış ve bunu çağına maletmiş başka bir ozan gösterilemez. Divan şurunun söylevsel, betimsel şire karşı çıkışı, Ahmet Haşimi'nin Tanzimat şurine karşı çıkışıyla karşılaşır. Bugüne bağlanması da, yine bu yönden, öz şir anlayışı yönünden açıklanabilir. Ahmet Haşim, eski şurumize, bir başka yönyle daha bağlıdır. Bu, Divan şurunun simgesel evrenidir. Haşim, Batı simgesel şiriley karşılaşduğu zaman onunla kolaylıkla ulaşmışsa, bu herşeyden önce, bu yönden olmuştur: Şir anlayışı, Batı şiri anlayışından önce, Divan şurunun anlayışından, Divan şurunun yapısından gelen ozle bağdaşır. Ahmet Haşim'i büyük bir ozan yapan da bu koyduğu davranış, anlayıştır. (I)

III

Nâzım Hikmet'in durumu Yahya Kemal, Ahmet Haşimle karşılaşıldığımız zaman, bambaşkadir. Böyle di-

(I) Nurullah Ataç, Ahmet Haşim üzerine yazdığı yazılarından birinde, Haşim'in eski ozanların sesini sürdürmediğini, onları okumadığını, FIRENKLERİ, bir onları okuduğunu söyler. Buradan da onun sesinin «yabancı» bir ses olduğunu söyler ki, o da birçokları gibi onun Divan şurinden yararlanışını, Batı şiriley karıştırır. Nitelikim, kendisi de başlangıçta böylesine titizlikle darduğu «yabancı ses» ilkesini sonradan unutacak Türk şirindeki Fransız sesini yadrigamaz olacaktır

yorum, çünkü Nâzım Hikmet'in şur çizgisini eski şurumize çok «ayrı» bir biçimde bağlanır ilk bakışta bu bağlanmaz gibi de görünebilir, ya da bu serbest müstezatdan gelen, aruzun sesine bağlanabilir ki, bu da şirin uyum ilkelişile ilgilidir. Türk şurumun sesiyle büyük ölçüde bir uzlaşma olarak alınmamalıdır. Onun şurunun eski şurumuzın sesine bağlanması Dolaylı bir bağlanmadır ve halk şiryle, özellikle de, halk şurunun diliyle daha da bağlılık gösterir. Buna birlikte, bazı Divan ozanlarının sesini yine de bulabiliyoruz. Daha çok da XIII-XV. yüzyıl ozanlarının sesini. Sözgeliş, Nesimi bunlardan biri olabilir. Ama Nâzım Hikmet için yeni bir çizgi kor demek daha da doğrudur. Çünkü o birçok bakımlardan Divan şurune de, Tanzimat şurine de karşı çıkar. Şuri bu hesaplaşmanın sonucudur bile denebilir. Nâzım Hikmet'in, Yahya Kemal, Ahmet Haşim'le birleştiği yer, onlar gibi Batı şirine karşı koyması, sonra da onlar gibi ulusal olmasıdır. Böyle bir yere varması ise, hem şartlı hem de o denli doğaldır. Şartlıdır, çünkü tektir; doğaldır, çünkü koyduğu davranışın bunu başka türlü sonuçlandıramazdı. Ona bu biçimde bakıldığı zaman, yeni bir gelenek koyduğuna varınız. Bunu nasıl koyduğu ise hem başka bir yazı konusudur, hem de bunun tartışma alanı henüz kurulmuş değildir. Yalnız bu geleneğin, Batıya karşı Batılı olmak geleneği olduğuunu söylemekle yetinelim

Eleştiride Ölçü

İlhan Berk

Yahya Kemal'in deyimiyle «Frengin gözleriyle şiri-
mizin künhüne bakmağa» Tanzimat'la başladık. O günden
bugüne de bu bakışımız değişmedi, her gün biraz daha
gelişti. Bunun sonunda da Batı şiirine kendi şiirimiz gi-
bi bakmağa başladık. T.S.Eliot, her ulusun yalnız yarat-
ma biçimini değil, kendine özgü bir eleştiri biçimini de var-
dır, der. Böyle, her ulusa özgü eleştiri biçimini de elbette
o ulusa özgü bakışla kurulur. Bu da o ulusun şiirine ba-
karak, onu yorumlayarak, ilkelerine, yapısına eğilerek
olur. Giderek bu bir öğreti, yöntem niteliğini edinir. So-
nunda her ulusa özgü dediğimiz ölçü çıkar ortaya. Böylesi
bir nitelik edinen eleştiri, sanat yapıtlarına bakmakla
bir ölçüt edinir. Bu yoldan da, kendisinin olanı, olmamı-
yanı kolaylıkla ayırrı.

Eleştiri bu niteliği nasıl edinir? Bunu elbette kendi
ulusunun yazının, sanatının bugünüyle dününü ara-
ştırırmakla, onu yorumlamakla, çözümlemekle yapar. Çağ-
lar boyunca, örneğin şiirin, geçirdiği evreleri, değişiklik-
leri saptayarak, bunları bir takım ilkelere bağlayarak ku-
rar. Daima da çağdaş şiiri geleneksel şiirle karşılaşır.
Böyleslikle, sağlam bir ölçü çıkar. Çağdaş şiiri geleneksel
şirile karşılaşmamak, ise, bizi bilmediğimiz yerlere,
yabancı yerlere götürüp bırakır. Kendi ulusunun eleştiri
ölçüsü, beğenisinin dışına çıkmış şiirin yeriye, kendisinin
olmamaktır.

Tanzimat'a gelene deEGIN, bugünkü anlamada bir
eleştiri anlayışımız, daha doğrusu bir eleştiri türümüz, bi-
lliği gibi yoktu. Ama bu, bizde eleştiri yoktu anlamına
gelemez. Divan ozanları, eleştirlmezdi denemez. Divan
ozanlarının çağdaşlarını eleştirdikleri olmuştur. Eleştiri-
rinin asıl alanı ise «Tezkire» lerdeydi. Gerek Divan ozan-

larının birbirlerini eleştirmeleri, gerekse «Tezkire» lerin
varlığının koyduğu gerçek, bize o çağın eleştiri analayı-
şının kendine özgü bir分析 olduğunu göstermektedir. Divan ozanlarıyla, eleştircilerin birbirlerini tamamladığı-
ni görüyoruz. Yani çağlar boyunca çatışmalar bir önceli-
ki şiirle sonraki şiirin karşılaşmasıyla bir kopukluk
koymadan olur. O zaman da eski ozanlarımız İran ozan-
larına bakıyorlardı, ama bu bakışı kendi geleneksel çizgi-
leriyle birleştiriyorlardı. Eleştiri bu geleneksel çizginin
yanındaydı, ondan yanaydı. Divan şiirinin tutarlığı, çatış-
mazlığı böyle bir gelenek çizgisinin dışına çıkmamasıyla
olmuştur. Tanzimat'a deEGIN bir önceki şiirle bir sonraki
şirin hep karşılaşıldığını görürüz.

Tanzimat'tan bu yanaklı şirimizin tutarsızlığı, çatış-
ması, kopukluğu, en önemli de bizim olmayı, kendi
şirimizden gelen bir eleştiri anlayışımızın olmamasıyla
ilgilidir. Tanzimat'tan bu yana, üç ozan biryana (Yahya
Kemal, Ahmet Haşim, Nâzım Hikmet), Batı şiirine yönel-
meyi, kendi geleneksel şirimizden gelen, bizim olan bege-
nimize, değer ölçümüze sırt çevirmek biçiminde anladık.
Başka ulusların çağlar boyunca edindikleri değer ölçülerini,
o yaşamalara katılmadan, kendi ölçülerimiz gibi
kabullenmek istedik. Böylece de öykünme alanına, kendi
alanımız, kendi yaratmamız gibi baktık. Önce sanatçiların
benimsediği bu yabancı yeri, giderek eleştirmenler de
benimsediler. Onların değer ölçüsü de sonunda koptu,
yabancı bir değer ölçüsü oldu. Bu konu da örnekler sayıl-
makla bitmez. En iyi örnekleri de, Tanzimat, Servet-i
Funun eleştirisinde görülür. Her iki çağın eleştirisini, şirile
birlikte yürüür. Yani yalnız eleştiri değil, şiir de kendisinden
önceki şiirle bağ kurmadığı için, yabancı bir şiir
olurken, eleştiri de aynı alanı seçmekte geçikmez. Artık,
Fikret'in, Cenap Şahabettin'in, onlardan öncekilerin, Abdülhak Hamit'in, daha o çağın nice ozanlarının şiirleri
Fransız ozanlarının şiir anlayışlarıyla karşılaşırılarak,
onlara göre ölçüler konulmağa başlanır. Gerek Tanzimat,
gerekse Servet-i-Funun ozanlarının okudukları, çögünlük,
Fransız ozanları oldu. Eski ozanlarımız, o günden bu
yana kaldırılıp atıldı. Eleştiri de aynı yolu izleyerek bu-

gündü dile uymayışının, eski şiirimizi bir yana atmamızı gerektirdiğini anlatmıştık. Buna, eski şiir dilimizin içinde bugün söylemiş gibi birçok beyitler, köğütler de bulabileceğimizi ekleyelim. Bu yalnız dil yönüyle değil, gerek kavram, gerekse dünya görüşü bakımından böyledir. Kısacası, çağın dışında değildir. Yine aynı yazıda, eski şiirimizin yapısını, Batı şiirinin yapısıyla karşılaştırdığımız zaman, eski şiirimizin bu yönden de Batı şiirinin yapısının dışında olmadığını söyledik. O halde eski şiirimizin bir gelenek koymadığını söylemek yanlıştır. EsKi şiirimiz, bugünkü şiir üzerine yazı yazan, yargılar da bulunan eleştirmenlerce incelendiği vakit, bir ölçüt, bir değerlendirme yöntemi bulunacaktır. Böyle bir değerlendirme bizi Manakyan, tatlisu frengi dilden kurtarıp, dilimi zi bulmaya götürecektil. elbet. Bunun için de, şiirimize bütün Batı ozanlarını unutarak bakmak gerekecektir. Yanı Tanzimat'tan bu yana yapamadığımız şeyi yapmak.

İne, Yahya Kemal'in Fikret'in şiiri için dediği levan-ten, Manakyan türkçesi, özellikle, yapısı (Bugün açız ev-latlamı, ya da: Iakin artık..), bütün Tanzimat, Servet-i-Funûn şiirini, bugünkü şiir için rahatça söylenebilir. Örnek vermek gereksiz sanıyorum. Kısaca, eleştiri, kendi dilimizi arama alanına girmedikçe bir değerlendirme yöntemine gidemez. Dilimizi bulmaksa, Yunus'dan bu yana bakma-ya gürür bizi.

Türk Şiirinin Yapısına Bakmak

Ithan Berk

I

Tanzimat'tan bu yana, şirrimizin özgün bir yapı koymayışının, kendi uygarlığının, kendi koşullarının bir sonucu olan Batı şiirinin yapısına özenmemiz sonucu olduğu artık anlaşıldı. Bu da bizi önce şirin yapısı, sonra da kendi şirrimizin yapısı demekle ne anladığımızı, daha sonra da, bizim eski şirrimizin yapısının ne olduğu tizerinde durmaya, onun Batı şiirinin yapısı yanında nasıl bir yapı koymduğu, bunun Batı şiirlerini, karşılaştırılması sorularına götürmektedir. Bu yazının amacı bunu incelemek olacaktır.

Bir yazımızda, bir şirin yapısında, o ulusun uygarlık, düşünce çizgisini, tarihini görebiliriz, demistik (1). Neteğim, bunu uzağa gitmeden, kendi şirrimizde, İslamlığı kabul etmezden önceki şirrimizde (ilkel de olsa), bulabiliyoruz. Bu çağ'a deðgin destanlarda, şirlerde, masallarda, o çağın düşünce yöntemini, dünya gördüğünü, doğacılığını, gerçek anlayışını toplum yapısını gösteriyoruz. Yine büyük bir şir olan Divan şirlerinde, İslamlık çağını, o çağın düşünce yapısını, gizemciliğini, gerçege bakışını, İslamlık öncesi çağla nasıl差别 bir yapı koymوغunu, en önemli islam gizemciliği (Tasavvuf) içinde kendine özgü

(1) Bak. Türk Şiirine Bakmak, Yeni Ufuklar, sayı: 151.

gizemciliği, o şirde, o şirin koyduğu yapıda buluyoruz. Demek ki bir şirin yapısı, bir ulusun düşüncesinin bir çeşid tarihini ortaya koymaktadır. Ote yandan, Şirin yapısının bu kısa tanımı, b.z. yapının bir yaratma olduğuna goturmektedir. Özgürliğin şirin yapısında onemli bir ilke olması da, ancak böyle yaratma gibi öz nedene bağlanmasıyla açıklanabilir. Nedeni de, Özgürliğin ancak yaratmanın alanına girebilece¤idir. B.r bakıma, yaratma ile özgünlük eş anlamda sözcükler olarak bile düşünülebilir. Yapının bu yoldan tanımının ayrıntılarına girmek, yani yaratmanın alanını kurcalamak, böylece yapının özelliklerini şartlamak ise, ancak kendine özgü yapılar koyar. B.z bunu kend. şirümüzde, kendi şirrimizin yapısında denemekle yetinece¤iz.

XIII. Yüzyıldan Tanzimat'a deðin Türk şirinin yapısına baktığımız zaman, bunun hemen hemen ortak bir yapı sürdürdüğünü görürüz. Beþbuçuk yüzül gibi b.r çagi kaplayan bu şirin en iyi örneklerini Divanlarda buluyoruz. Bu Divanlar, çeşitli yapı olanakları koymaktadır. Bunları kaside, gazel, terkib-i bend, terci-i bend, kitâ, müstezad, musamat, murabba, şarkı, mesnevî gibi biçimler altında toplayabiliriz. Ote yandan, yine bunlara halk şirinin biçimleri olan, manî, ağıt, türkû, koşma gibi kalıpları katabılırız. Türk şirinin yapısının bu kalıplar içinde kurulup gelişigini gordürüyor. Bu kalıpların, yapıların en küçük birimi de misra. Misrayı, beyit, dörtlükl izliyor. En büyük birim ölçüsü de mesnevî. Halk şirinde en küçük birimse dörtlükl. En büyük birimi de destan olarak alabiliriz. Bu yapı gelenegi her iki alanda da Tanzimat'a deðin, ondan sonra da sürer. Ama özellikle birincisinin kopması Tanzimatla başlıyor. Biz incelememize asıl büyük şir.miz olan Divan şirinin en küçük yapı ornegi olan misrayı ele alarak, oradan başlayalim.

Misra, Türk şirinin en küçük birimidir demek, misranın başlığına bir yapı kurdugunu söylemek demektir. Divan ozanı bunun için Divanında gazelin, kasdenin yanına misrayı da bütün bir şir gibi koyar. Bu da bize şirrimizin geleneksel yapısında misranın ne denli bir önem

taşdığını anlatmaya yeter. Bu, başka ulusların şiirinde bulunmamış bir özellikdir. Misranın bu yapı Özelliğinden başka bir ikinci Özelliği de, Türk şiirinin yapı anlayışı içinde bir ölçüt olmasıdır. Çünkü bizim şırmızı misra sayısına göre hesaplanır. Bu da bizim şirlerimizin parça anlayışında en küçük ayrıntıları nasıl bir önem taşıdığını atlatır. Batı şiirinin hiçbir parçası bizimkileyin ayrıntılara inmez. İlklik, tıpkı parçalarla kurulur Batı şiir. Romantik çığsa bunu da yikerken parçayı 50-100 misraya degen uzatır. Yani misrayı ortadan kaldırır. Bizim şir tarzımıza birimini bozmadır, çünkü bu kuruluşuna aykırıdır. Sozgeliş, XIII yüzyılın (Yunus Emre'yi bir yana bırakıksak), en büyük ozanı olan Şeyhoglu'nun şu misrağı:

Dedi ey aşk ile can oynayanlar

XVIII yüzyılda, Nedim'de genel olarak yapısını, kavramını değiştirmez:

Gülüm söyle gülüm böyle demektir yâre muta'dım.

Misranın, bir bütün gibi düşünülmlesi Türk düşüncesinin, uyarlığını, daha geniş anlamda da, yaratma yöntemini bir sonucudur. Batı'nın, Fransız şiirinin XIX. yüzyılda Mallarmé ile, İngiliz şiirinin çeşitli çağlarda, çeşitli ozanlarla şiir bütününde uyguladığı misra birimi, Batı şiirinin giderek en üstün ikisi olmuştur. Shakespeare'in sonnetleri, Mallarmé'nin bütün şiir yapısı misraya verdikleri önemle değerlendiriyor. Bu elebette bizim misradan anladığımız anlamla hiçbir zaman birleşmez, ama misranın böyle bir nitelik edinmesi bizim şirimizi, Batı şiriyle karsılıştırma olanagını sağlar. Ayrıca, Batı şirine bakmadız, kendi şirlerimizden olanaklarını kurcalarken bir ip ucu verir. Misra'nın bu yapı özelliğini yitirmesi, Tanzimat'ta, çok az da olsa Cumhuriyet şiirinde, daha sonra da bugün sur.m.zde olmuştur. Abdülhak Hamît, Batı şirine yönelikten ne de olsa, geleneksel şirimizden gelen misra yapısını yine de sürdürmüştür diyebiliriz:

Sen öldün, ölüm güzel demektir.

Eyyah! ne yer ne yâr kaldı

Geçmiş zamanı ben yâde geldim

Birlikte büyür sizinle hasret

Bu yapı, günümüz şiirindeki gibi yabancı bir yapı, sea olur:

Pırıl pırıl uçuyor, muttasıl uçup gidiyor. (Tevfik Fikret)

Bâsimâ da konuyor, konuyor aman, martı kuşları.

(Orhan Vell)

Yükselir hastanızın dün geceki ateşi. (Behçet Necatîgil)

Onları gördüm, bir çocuk bağıriyordu onları

(Edip Cansever)

Tedirgindim namussuzdum dell deliydim (Turgut Uyar)

Kurbanlara baktıktan geliyorum dedi, Yakub.

(Edip Cansever)

Siz dedikten sonra resimler, başaklar sarıdır. (İlhan Berk)

Misranın gelenekleri yapısının bu bozuluğu bizi, öte yandan ne kendi şirimiz, ne de Batı şiirine yaklaşmıştır, denemelidir. Misranın bu kısa yapı tanımından sonra beyite geçebiliriz.

Beyitin, şirimizdeki yeri bütünsüzlük başkadır ve çok önemlidir. Beyiti misradan da önemli görüşümüzün birincik nedeni, Türk şiirin yapısında beyit'in görevinden gelmemektedir. Bunu yalnız şirde değil, mimâride, resminde de (mînatûr) görebiliriz. Beyit, Türk sanatının bir çeşit ölçütüdür. Bütün anlayışımızın en belirgin yöneminini canlandırır. Öte yandan, bizim şiir yapımızdan kopmamızı, bu beyit anlayışımızı bir yâne atmamızın sonucu olarak bile görebiliriz. Nedeni de Türk şirinin en iyi yapı örneklerini veren gerek kaside, gerek gazel, gerekse mesnevînin beyit kurulması, buyoldan yapıya gidilmesidir. Öte yandan, beyit de, misra gibi bir birim ölçüsüdür ve bu anladıkça misradan daha da önemli bir yeri vardır. Misranın yanında ona daha tam bir birim olarak bakabiliyoruz. Ama dediğimiz gibi, asıl önemi, yapının kuruluş biçimini daha çok onun yapmasınıdır. Bu yönüne ise, daha ile-

ride, yapının bütünlük sorunuyla karşılaşılmasında de-
ğineceğiz.

Türk şiirinin beyit beyit kurulma ilkesinden ayrılma, Servet-i-Funûn ve ondan sonraki çağlarda oluyor. En son örneğini de Yahya Kemalî verdikten sonra artık tam olarak kopuyor. Daha önemlisi de, bu yöntemi kahptan atmakla kalmıyor, şiri kurarken de ondan ayrılmıyor. Dörtlük düzene yönelik olarak bundan hiç yararlanmıyoruz. Oysa Yunus Emre bunu daha ozaman, bu dörtlükle ve beyit düzennini uzaştırıyor. Böylece hem halk şiirinin dörtlük düzennini, hem de Divan şiirinin ikilik düzennini bağıdaştırıyor. Yunus Emre'nin aşağıdaki şıri, hem beyit düzenninin, hem de dörtlük düzennin iyil bir örneğidir. Şiri hem gazel, hem de koşma olarak kurabiliriz:

Biz dünyadan gider olduk kalanlara selâm olsun
Bizim içün hayır dua kılanlara selâm olsun

Ecel büke belimizi, söylemeye dilīmizi
Hasta iken halimizi soranlara selâm olsun

Tenim ortaya açla, yakasız gömlek bîçle
Bizi bir aşan vech ile yuyanlara selâm olsun

Azrail alır canımız, kurur damarda kanımız
Yuyacağın kefenimiz soranlara selâm olsun

Salâ vereker kasdimiza, gider olduk dostumuza
Namaz içün üstümüze duranlara selâm olsun

Ecelli gelenler gider hepsi gelmez yola gider
Bizim halimizden haber soranlara selâm olsun

Dervîş Yunus söyler sözü, yaşı, doludur İki gözü
Bilmeyen ne blişin bizi bilenlere selâm olsun

Tam bir gazel yapısını taşıyan bu şiri, içinden bir beyiti alarak dörtlük düzene de sokabiliyoruz:

Ecel büke belimizi,
Söylemeye dilīmizi
Hasta iken halimizi
Soranlara selâm olsun.

Yunus Emre'nin bu şirinin bize öğrettiği çok önemlidir, çünkü Batı şirinin bir yapısı diye bildiğimiz dörtlükdüzenine, kendi şirimizin çizdiği yapı ornegi ne dayanarak gidebileceğimizi göstermektedir. Buradan da beyit düzennin bizim şirin yapısında nasıl geniş olanakları olduğunu söylemek istiyoruz.

Türk Şiirinin Yapısına Bakmak

II

İlhan Berk

Mısra ve beyit yapısından sonra Türk şiirinin yapısında en gelişmiş, yetkin yapıyı gazelde buluyoruz. Gazeli, Türk şiirinin yapı örneği diye alabiliriz ve bu bizi genel olarak Türk şiirinin yapısı üzerine söyleyeceklerimize engel olmaz. Bu bir bakıma üç büyük örnek diye gösterebileceğimiz, gazel, kaside, mesnevi yapılarıyla bir benzerlik kurması sonucu olarak da alınabilir.

Gazel, Batı şiirinin kalıplarının hiçbirine benzemez. Kısalığı, büyük bir ölçü düzenine bağlanması, oldukça da zor kalıplardan birisi olması düşünülecek olursa, belki sonnet'ye benzetilebilir. Ama onu özgün bir kalıp olarak düşünmek daha doğrudur. Gazelin yapısına baktığımız zaman önce beyit kurulduğunu görüyoruz. Bu en az beş, en çok da on beş beyit arasında oluyor. İlk beyitin büyük bir önemi vardır, çünkü bu beyit şiirin konusunu çizer. Ozan söylemek istediği şeyi bu ilk beyitte söylemek zorundadır. Şiirin bütünü içinde bu artık değişmeyecektir ve son beyite gelinceye deigin bu her beyitte daha bir açılacak, tamamlanacaktır, son beyitte de kesinlikle kapanacaktır. İlk beyitteki anlamanın gelişmesini, öbür beyitler çoğu zaman bir değiştirme biçiminde yansıtacaklardır. Gerek konunun dağılmaksızın gelişmesi, gerekse gazelin yapısının soyutluğu, özellikle de imgesel yapısı, bir şey söylemekten çok duyurmağa önem vermesi dolayısıyla, hep aynı imgenin yöresinde dönyöormuş izlenimi verirse de, aslında, içten içe imgenin açılmasına yöneltmiştir. Şiirin bitişini gösteren son beyit aynı çizgi içinde yani soyut devinim içinde kapanacaktır. Gazelin

bu yapı düzeni, Batı şiirinin salt şiir kavramına eni konu yaklaşır. İmge düzeni, us düzeninin deneti içindedir. Bu, usun bir çeşit utkusu biçiminde buyruğunu sürdürür(2). Batı şiirinden yapı bakımından büyük bir aynılık göstermez, ayrılığı bütüne giderken tutulan yoldan gelir. Gazel, Batı şiirinin tersine, dörtlük, ya da beşlik, altılık biçiminde gelişeceği yerde, ikilik biçiminde gelişir. Şiirin büyümesi ikilik düzeni içinde, bir çeşit eklemeye ya yakın bir gelişme gösterir. Bu sanki değişmeden, olduğu yerde durarak olan bir değişme gibi de görünebilir, ama degildir. Beyitler arasındaki anlam sözden çok uyuma, simgenin koyduğu düzene bağlı olarak sürdürüğü için, anlamı açık olan şiirlerdeki gibi hemen kendisini ele vermez. Gerçi, yine Batı şiirinden ayrı olarak bir anlam bütütmese koyar, bunu da beyitleri özgürmüş gibi, usun denetinden uzaklaşmış gibi görünürse de, şiirin bütünü içinde bunların hiç de özgür olmadıklarını, hep bütünü tamamladıklarını görürüz. Gazelin bu bütün anlayışı belki de onun asıl nedenidir bile diyebiliriz. Gazel'in bu beyit beyit büyümesi birçoklarını Türk şiirinin geliştirici bir yapı koymadığı anlayışına götürmüştür(3). Böylece de Batı şiirinin yapısına yönelmemiş tek çıkar yolu gibi görünmüştür. E.J.W. Gibb de şíirimizde aynı yoldan, şíirimizin geliştirici bir yapı koymadığı yolundan bakmıştır ki, o da pek çokları gibi aynı yanılmaya düşmüştür (4). Eu anlayış son derecede yaygındır. Bu görüşü benimseyenlerin adlarını saymakla bitiremeyiz.

Bu görüşün yanlışlığını Neşati'nın bir gazeli daha iy! anlatır bize :

Gittim ammâ ki kodun hasret ile câni kile
İstemem sensiz olan sohbet-i yârâni bîle
Mey-i rahşanı değil sâgar-ı gerdâni bîle

(2) Divan Şiirine Bakmak, Yeni Ufuklar Sayı III.

(3) Şiirin Yapısı, Sabahattin Eyuboğlu, Yeni Ufuklar, sayı, 35, 36, 37, 38, 39.

(4) Devr-i meclis girdab-ı belâdir sensiz
Osmanlı şiri tarihi, sayfa 68.

Bağı sensiz varamam çeşmîme âfet görünür
Gül-i handâni değil serv-i hîrâmâni bîle
Sineden derd ile bir âh edeyim kim dönsün
Âksine çerh-i felek mih-ı dîrahşâni bîle
Hâr-ı firkatle Neşati-i hâzinin vâ hayî
Dâmen-i ülfeti çâk oldu giribâni bîle.

İlk beyitte özlem, gazelin konusunu çizer, sonra da beyit beyit özlemin açılışı, büyüyüşü, ozanla sevgili arasında genişleyishi, dağılışı, ozanın adıyla da kapanışı açıkça görülür. Sanıldığı gibi, hep aynı şey söylemez. Her beyit yeni bir uçtan kalkarak, büyük bir daire çizer, öyle döner. Düşünce beyitte bitip kalır ama, her beyit kendisinden öncekine, sonraki beyite bağlıdır, özgür degildir. Bir bütün kurmaları başka türlü zaten anlaşulmazdı. Kısacası, Gibb'in dediği gibi bir ipe dizilmiş inciler, ya da Sabahattin Eyuboğlu'nun dediği gibi tesbih taneleri değildir beyitler. Beyit'in görevi sanıldığı gibi bu olsaydı eski şíirimizin ayrı, büyük bir kolu olan masallar nasıl anlatıldır? Hüsn-ü Aşk, Leylâ ile Meechnun, Mevlüt beyitin gelişici görevini veren en iyi örneklerdir. Hele Mevlüt. Mevlüt'un yapısı beyit'in öykü gücünü açık olarak ortaya koyar. Öykü, bir hikâye tekniği içinde gelişir adeta(5).

(5) Süleyman Çelebi'nin Mevlüt'unun yapısının Türk şiirindeki yeri çok önemlidir. Bu önem önce Divan şíiryle, Halk şíirinin yapılarını anlatım alanında birleştirir. Divan şíirinin soyut anlatım ve yapısı, somut alanda gelisir. Yine Halk şíirinin öyküsel yapı ve anlatısı, Mevlüt'un temel ilkesi olur. Mevlüt'un, türkçe sesi Yahya Kemal'in dilinde en iyi biçimini alır. Mevlüt'daki geliştirici anlatış düzeni (tahkiye) Yahya Kemal'in beyit döneminde, şíirlerinin pek çoğunda yatar. Mevlüt'un bu öyküsel ve halkçı düzeni günümüz şíirine de etki yapmıştır. Necip Fazıl'ın Peygamberin hayatı üstünde Tercümen gazetesinde yayınladığı şíirlerinde bu yerli etkiyi görüyoruz. Necip Fazıl eski ozanlarımızdan gelen sesi yakalamış görüneniyor o şíirlerinde. En önemlisi de, Türk şíirinin kendine özgü yapısını uyguluyor. Kisaca, Mevlüt beyit düzennin en iyi örneğidir, diyorum.

Türk Şiirinin Yapısına Bakmak

III

İlhan Berk

Rubai'nin eski şiirimizdeki anlamı, kalının serbestliği bir yana, yeni bir anlam kazanarak sürüyor.

Yahya Kemal'de murabba'dan, murabbanın geliştirici biçiminden yararlanarak bugüne seslenmesini bilir:

Yollarda kalan gözlerimin nûrunu yordum.

Kimdir o, nasıldır, diye rüzgârlara sordum.

Hülyamı tutan bir büyü var onda, diyordum;

Gördüm: dişi bir parsın elâ gözleri vardı.

Sen miydin o âfet ki, dedim, bezm-i ezelde

Bir kanlı gül ağzında ve mey kâsesi elde,

Bir sofrada içtik, ikimiz aynı emelde?

Karşımıda uyanmış gibi bir baktı, sarardı.

Türk şiirinin büyük geleneksel yapısının Tanzimatla yıkıldığını söylemişistik. Şimdi de, Tanzimat'tan bu yana, bu yapının nasıl yıkıldığını, kısaca görelim.

Gerek Tanzimat Ozanları, gerekse Servet-i Fünun ozanları, hepsi değilse de, eski şiirimizin nazım geleneğini, az da olsa, yine de sürdürmüştürlerdir. Namık Kemal, Ziya Paşa gazel ve kaside kalıplarını atmazlar. Abdülhak Hâmit, Tevfik Fikret de bütün bütün atmaz. Nedir ki eski

şíirimizin yapısından çok, názım şekilleri ilgilendirir olmuştur onları. Eski şíirimizin yapı düzeni onlarda yiter. Batı şiirine özenirler, Batı şiirinin yapısını amaç edinirler. Ataç'ın dediği gibi de yabancı bir sesin ardına düşerler. Türk şiirinin biçim anlayışına ilgi duymaz olurlar.

Böyle bir yola sapişlarında, eski şíirimizi, bugünde söylenen, geliştirici, sonradı, örgensel (organique) bulmamaları ileri sürülebilir. Batı kalıplarını seçeşleri de, eski şíirimizin kalıplarını yenişeyler söylemeye (kavramlar, düşünler,) elverişli bulmamaları olabilir. Önce, Türk şiirinin yapısını örgensel bulmamak, Türk şiirinin yapısına gereğince bakmamalarından geldiği açıktır. Açıktır, çünkü eski şíirimizin yapısının geliştirici, bütünsel olduğunu gördük. Aslında, Servet-i Fünun ozanları Divan şírinin yapısına bakmadıkları gibi, onun bir çeşit somut bir düzeyde aktarması olan Halk şiirine de bakmamışlardır. Geliştirici, bütünleyici, aşamacı bir söyleyiş kalıbı olarak gördükleri Batı dörtlük düzeni Halk şiirindevardı ve bu aslında daha önce dedigimiz gibi Divan şírinin beyit düzeninin içten içe gelişen yapısından başka birsey degildi. Halk ozanlarının, Divan ozanlarının yapı düzenini sürdürdükleri açıktır. Gazelin yapısı gibi bir yapısı vardır halk şiirinin yapısının. Gazelde, beyitte başlıyan giriş, halk şiirinde dörtlükte başlar, beyitler gibi de aşamalarla, gelişe gelişe, sonra da, tipki gazeldeki gibi ozanın adıyla bir bütüne giderek kapanır:

Merd dayanır, nâmerd kaçar
Meydan gümbür gümbürlenir.
Şahlar şahı divan açar
Divan gümbür gümbürlenir.

Yığıt kendini öğende,
Oklar menzilin doğende,
Kılıç kalkana değende
Kalkan gümbür gümbürlenir.

Ok atılır kal'asından,
Hak saklasın belâsına
Köroğlu'nun nârasından
Her yan gümbür gümbürlenir.

Bu kaçaklamanın yapısına iyice bakılınca, nasıl gelişerek bir yapı kurduğu görülmektedir. Bu yapıda örgen-sel yön bulmamak anlaşılır şey değildir. O halde, Batı şirine eski şiirimiz geliştirici değildir diye gitmek olamaz. Kalıpların yetersizliği konusuna gelince, bu da çok su götürür bir anlayıştır. Eski kalıpların yaşarlığını gördük. Aslında, Tanzimat ozanları olsun, Servet-i Fünun ozanları olsun, Batı kalıpları içinde sonnet'yi bir yana bırakırsak, öyle sanıldığı gibi yeni kalıplar da getirmiştir. degillerdir. Eski şiirimizin üç aşağı beş yukarı kalıplarıdır kullandıkları. Ya da eski şiirimizde olan kalıpları onlar. Asıl kopuş ise şiirin yapısında olmuştur. Bu da, önce sesi koparmakla başlamış, sonra da türkçenin yapısını değiştirerek bir çeşit tatlı su frengi diline gitmeleriyle olmuştur. Fikret:

Bugün açız evlâtlarım...

der. Yahya Kemal'in dediği gibi, bu levanten bir söyleyiştir. Yine :

Lâkin artık...

der. Cenap Şâhabettin'in dili de öyledir. Öte yandan, geleneksel yapının yıkılmasıyla da bu yabancı şiir Servet-i Fünun şiirine bütün bütün yerlesir:

BİSİKLET

(Sonnet)

Uçar, uçar gibi kumlar, çimenler üstünde,
Geçen su taze kadın bu numâne-i hevesat
Ayaklarında kanadlarla sanki aşk u hayât
Uçar, uçar gibi kumlar, çimenler üstünde.

Meşâm-ı rûha emel lezzetinde neşrediyor
Ten-i rakiki bahârin esir-inükhetini;
Şitabı titreterek sine-i tarâvetini
Pırıl pırıl uçuyor, muttasıl uçup gidiyor.

Uçup uçup gidiyor; sonra pür-gurur ü garâm
Zemine resm ile bir nazlı hatt-ı istifhâm:
«Güzel değil mi şu halim, bakın» diyor... Parlak,

Güzel, evet bu revisler, güzel bu câzibeler,
Güzel; fakat bu tehâlük nedir, değilse eğer
Hayatı birkaç adım fazla koşturup yormak?

(Tevfik Fikret)

Tevfik Fikret'in bu şiirinin yapısı bizi ne eski şiirimize, ne de Batı şirine götürür. Dili bir yana bırakırsak, Cumhuriyet şiiri de aynı yapı çıkmazlığının örneğini verir. Günümüzün şiiri ise bu çıkmazı daha da ileri götürür, Fikret'i de bastırarak hiçbir toprağa bağlanmaz bir şire yönelir:

Sonnet

Sarı, O Çokgüzel, giriyor kentime
Koyuyor sesini balıkçıl ve yalnız
Nehirlerleyin o, yavaşça etime.
Kırmızı, karışıyor ağızlarımız.

Göğü, bir ormanı gidiyoruz. Uzun
duyuyorum bunlar kirpiklerin Buğday.
Sonsuz Temmuz yüzün, o intiharım. Bun-
lar oraların Ey Aşkyüzlüm benim

Bir aşkı gitmek var, şimdi sen osun, Ey.
Cinselliğimizi büyütmek büyütmek.

Dağlamak çıplaklığımızı göklemek.
Boyle seni suya, göge tutuyorum
Seni artık korkunç karıştırıyorum.

— Yürür şimdi bizden bir gece upuzun.

(İlhan Berk)

Böylece şiirmiz artık bu yabancı yapı, ses, dil örneğinin doruguña çıkar. Cumhuriyet şüri örnekleri ise aşağı yukarı Fikret örneğinin şüirini ortaya koyduğu için, bugünkü şire, yapı bakımından bir örnek olamazlar. Ne Ahmet Muhip, ne Cahit Sıtkı; Yahya Kemal'e, Ahmet Haşim'e, Nâzım Hikmet'e, hatta Necip Fazıl'a bakmazlar Fikret'in yabancı yapısı'na bir ona bakar yabancı sesi koparak, bugünkü çıkmazı kuvvetlendirir.

Tanzimat'la, Servet-i-Funûn ikinci bir şiir yapısı deneyine de geçer: Özgür koşuk, Hâmit, bunu Sinama şiirinde dener, Cenap Şahâbettin, Elhan-ı Şita, Fikret de kimi şiirlerinde, özgür koşuğun yapısını kurcalar. Ama bu da Batı Sembolistlerinin deneyinden öteye gitmediği için, bir yapı örneği koyamaz. Cumhuriyet çağında ise, Ahmet Haşim'in, O Belde şiirinin, Divan şirine dayanarak, kurduğu özgür koşuk yapısını, aynı yoldan giderek (müstezat), Nâzım Hikmet kurar (7). Divan şiirinin, müstezat yapısından bir başka alanda, Necip Fazıl da yararlanır, Sayıklama, Bacalar'ı yazar. Nâzım özgür koşuğa doğrudan doğruya yapıya bağlanan bir iç uyum katarak, özgün koşuğun yapısını giderek özgün bir hale sokar. Ama, özgür koşuğun yapısının koyduğu bu örnekler, ne öbür Cumhuriyet ozanlarında, ne de bugünkü ozanlarca izlenmediğinden, onların koydukları yapılar da orada kalır. Orhan Veli'nin koyduğu özgür koşuksa, ne bizim şíirimize ne de Batı şiirine götürür bizi. Ona da Tevfik Fikret'in yapısına bakar gibi bakarız, o kadar.

(7) Müstezat yapısından yararlanma:

Sen kim gelesin meclise bir yer mi bulunmaz

Baş üzre yerin var.

(Nedim)

Denizlerden

Esen bu ince havâ saçlarında eglensin

(Ahmet Haşim)

Değil bir kaç

değil beş on

(Nâzım Hikmet)

Dipsiz maviliğin esrarını kurcalar

Bacalar.

(Necip Fazıl)

Yazan : ILHAN BERK



KENDİ KENDİNİN SÜRGÜNÜ

"Kendi yurdunda uzun süre sürgünde yaşamış" biri için diye imzalamış Nedim Gürsel, "Uzun Sürmüz Bir Yaz"ı bana. Önceleri ağır bir tuncce gibi geldi bu. Bir kişisinin kendi yurdunda bir sürgündeymiş gibi yaşaması dayanılır şey midir? Bu hele bir ozansı! Ama sonra iyice düşününce alıştım buna, alıştım çünkü acı bir gerçeği de vurguluyordu. Öyle ya bunca zamandır yazıyorum, kaç kişi biliyor beni? Daha önemlisi yazdıklarımı ne denli itetebilmışım, ne denli yanıtlar bulmuş? Kimi sevinçler, kimi duyarlıklar, erdemler getirmişsem bunlar paylaşmış mıdır? Bir karşılık bulmuş mudur? Böyle adımı kazabildim mi? Böyle deyince, bunları düşününce sürgünlüğüm kavrayıverdim. Değil mi ki yayumlahdiğim kitaplar hemen hemen satmamıştır; uzun boylu bir ilgi de uyandırmamıştır; ya da pek az kişiye yanıtlar bırakmıştır (bu pek az kişi de ozanlardır çoğunlukla, başka sürgünler yanı). Oyleyse niçin alınmalıyım, niçin ağır gelmeli bu? Değil mi ki bilinmiyor, paylaşılmıyorsun. İşini, yazmak denen işini yeryüzünün en güzel işi bilen, onsuz edemeyen biri için sürgünlük değil de nedir bu? İşte bu varsayımıları sıralayınca kavrıldım sürgünlüğümu.

Ote yandan, sorunun bir başka yönü de var: Çoğunlukça bilinmek, anlaşılmak; dahası paylaşmak için ben ne yaptım? Çoğunluğun hangi duyarlıklara katıldım, deştim, yaydım onları? Sürgünlüğünden kurtulmak, anlaşılmak için ne gibi çabalardan gösterdim? Anlatmak, duyurmak istediklerimi anlatırken niçin kara kamunun anlayacağı biçimde anlatmadım? Hep kendi anlatmak istedigim biçimde seçtim, bir ona bağlı kaldım, ona güvendim? Bir lonca, bir azınlık adamı seçtim, ancak loncanın üyelerine seslenmekle yetindim? Duvarları, surları, köprüleri buna göre kurdum, buna göre attım? Yani bir cehennem yaşamını! Yaşam diye ona baktım, onu gördüm. O halde bu sürgünlüğü, bu cehennemi kendi elimle seçtim ben. Bunu hak ettim, kısaca. Bütün in adamları gibi, inimi kendim kurdum. Kendi kendimi sürgün ettim. Salt o azınlıkla, salt onuna yetindim, onuna gönendim. Böylece yeryüzünde kendi de sürgün olan o azınlığa bağlandım.

Peki bu inde, bu sürgünde kimler var? Bu azınlık denen cehennemde? Stendhal'ın "Mutlu azınlık" dediği, onlar için yazdığını söyledişi cehennemde? Her şeyden önce de ben bu azınlığa niçin sessiydim? Kimler bunlar? Her ikide bir avuç insan: Bir yalnızlar taburu. Çalışan, düşünen, yaratılan. Daha çalışmalar, daha düşünmeleri, yaratmaları çoğunlukça kabullenmemiş, bunun için yalnız olanları. Yine bu yüzden kendi yurtlarında da sürgün yaşayanları! Sen, 'ben, o. Kendi yurtlarında kara kamuyla hesaplaşanlar, çarpışanlar, birtakım duyarlıklar, erdemleri, güzellikleri paylaşmak için dinenler. En iyi, en güzel arayanları! Stendhal'ın de, bütün sürgün yazarlarının 'Mutlu azınlık' dediği bu elbet. Gözlerinde, yüreklerinde büyütükleri bu. Dün Homeros'ların, Mevlâna'ların, Dantelerin, Ronsard'ların dayanağı, bugün artık bir çoğunluk olan, bir avuç mutlu azınlık! Yine yakın zamanların, Dostoyevski'sinin, Joyce'un, Kafka'nın bugün daha bir büyütünen azınlığı! Yine yeryüzünün en büyük sürgünü olan, bu dünyada yaşamadığımızı söyleyen, çağını bir avuç azınlığa katiller çağrı olarak nitelendiren Rimbaud'nun dökü azınlığı!

Bunları düşününce kimi yaratıcıları kendi ülkelerinde sürgün olarak düşünmek doğaldır, diyorum. Hele ozanlarsa bunlar. Ozanları başa koyuşumun nedenleri var elbet. Şiir sürgünlüktür çünkü. Hiç değilse şiri ben sürgünlük diye anlıyorum. Kimi ozanlar kendi ülkelerinde kendilerini sürgün etmiş insanlardır. En başta benim şirim sürgünlüktür. Hemen hemen orta hiç bir şeyi paylaşmamış, orta bir alan aramamış, orta bir alan akmamış, bir şırrır çünkü. Orta duyarlıklara yanaşmadığı için de yalnızdır, yalnızsa. Bilinmek örükümüş gibidir onu. Bu yeryüzünde paylaştığı şey de böylece sürgünlük olmuştur. Yani kendi yurtlarında bir sürgün yaşamı sürenlerin yanında olmuştur daha çok. Bunun için böyle bir şiri de ancak sürgünler değerlendirdir. Sürgünlüğüm doğal buluşum bundandır. Bir değeri varsa bu yüzden dir: Kendine sadık kaldığı için, başka yol, yöntem bilmediği için. Ödune yaşamadığı, borç yaşamayı yeğlediğinden dir. Durgunuğu, gizli gizli akması,

utangaçlığı bundandır. Bağırmaması, alanları yadsıdığından değil, onlara sahip çıkmak içindedir.

Yerimi böyle saptayıncı benim için yapılacak tek şey kalıyor: Sürgünlüğümde daha bir sarılmak, onu daha bir korumak. Ancak böyle yaptığım, yalnızlığını ancak böyle pekiştirdiğim zaman, sürgünlüğüm bir anlam kazanacaktır. Değil mi ki kara kamuya bağları koparmış, mdir, orada büyüyecek, dalbudak salacak hiç bir şey bulmuyorundur; öyleyse kendi adamı, adamın bütün toprağını surmeliyim, yağımlarını, güneşlerini büyütmeliyim, surlarını çıkmalıym, hem bütün şiir tarihi böyle adalarla dolu değil mi? Yeryüzünün yereği ilkin orallarda çarpımıyor mu? İlk cemreler oraya düşmüyor mu? Dünyamızı onların sürülmüşlüğü büyütmüyor mu? Yeryüzünün yaşanırlığı, vazgeçilmezliği, sevinci ontaría çoğalmıyor mu? Bu yüzden yeryüzünde sürgünlüğü en çok seçen ozanlar değil midir? O sürgün adalarдан kurulmamış midir dünyamız?.. Dünün çoğu ozanları bugünkü yerlerini böyle saptamadılar mı? O azınlık adalarından, o azınlık adalarının halkları olarak aramıza karışmadılar mı? Böylece de halk olmadılar mı? Sonra da sürgünlüklerini kimin adına taşıdıklarını böyle belli olmadı mı? İşte bunun için kimi zaman ozanlık sürgünlük, sürgünlüğü seçmedir diyorum.

Nedim Gürsel'in tuncesinden benim sürgünlüğüm bitmiş gibi de bir anlam ciğer: "Kendi yurdunda uzun zaman sürgünlüğü yaşamış" diyor çünkü. Bana sorarsa ben bunun bittiğini hiç sanmadığımı söyleyeceğim. Ben o küçük adalarımda hâlâ. Bununla ne yerinizi, ne de goneneniyorum. Yalnız orada olduğumu biliyorum. Bunu bildiğim için de bir yalnızlık çekmiyorum. Bu adada yalnız değilim çünkü; benim gibi daha niceleri var. Hep birlikte takımadalar oluşturuyoruz: Adalar halkı olarak. Bunun için yalnızlık çekmiyorum, yalnız değiliz. Hem öyleleri de var ki, adaları şimdiden bir dünya olmuş, çok eski bir halk oluşturmuşlar, buğdayı, ovaları, nehirleri olmuşlar halkın. Sesleri dünyayı tutuyor. Öylesine çoğalmışlar, kalabalıklaşmışlar. Sökülmüş sürgünlükler: Hepimiz olmuşlar.

Yazan : ILHAN BERK



YAZMAK-YAŞAMAK

Bir süre önce: "Bir ozan için şiirin yaşamından başka bir yaşam yoktur" diye bir türmce kullanmışım gönüklüklerimin birinde. Böyle demiş olmama karşın bu bana uzun süre kapalı, karanlık görünmüştür. Bu dünyayı hayırlayıp salt şiirin koyduğu yaşama, yaşam gözüyle bakmak bir soyutlama gibi gelmiştir. Bugün bu tümcede hiç bir karanlık, kapalılık bulmuyorum. Nedir bir ozanın yaşamı? Onu şirlerinin, şirlerinin koyduğu yaşamın dışında ne belirleyebilir ki? Katıldığı, doğru bulduğu olaylar, eylemler, başkaların şirine girmemişse, salt bir katılma, tavır alma olarak kalmışsa, bir yaşam olarak bakılabilir mi onlara? Şirlerinden başka hiç bir yaşamını, hiç bir şeysini bilmediğimiz Homeros'u Homeros yapan, şirleri, şirinin koyduğu yaşam değil de nedir? Yaşamlarını bildiğimiz nice ozanların, bu yaşamalar ne denli güzel, doğru, haklı olursa olsun, şirlerinin koyduğu yaşamdan üstün tutabılır mıyız? Yalnız ozanlar için midir bu? Bütün yaratıcılar için bu böyle değil midir? Bir bestecinin, bir ressamın, bir yontucunun yapıtlarının dışındaki yaşamdan başka bir yaşamı var mıdır?

Bunun için değil midir ki, Sartre: (Artık gözleri görmediği, kâğıdı eline alıp sözcükler, tümceler üzerinde oynayamadığı, düzeltmediği için) "Vardım, yokum artık!" diyecektir. Böylece, yazmanın dışındaki, yazıya dökülmüş yaşamın dışındaki yaşamaya, yaşam gözüyle bakmayıacaktır. Sanki bugüne degen gördüğü, yaşadığı bu dünya birdenbire yok olmuştur; bu dünyanın nice güzelliği, bu dünyadaki nice pişikler, eşitsizlikler kalmamıştır, adına savaşılacak, katılacak hiç mi hiç bir şey yoktur. Güzelim akşamüstüler, sabahlar, deniz kıyıları, bir kahveye çıkmak, bir yüzü alıp gitmek, el sallamak, bir bardağı tutmak yoktur artık. Yeryüzünün bunca güzelliği, insana gitmeyen bunda kötüükler bir kâğıda çıkmadıkça yoktur. Yine bunun için André Gide'de: "Yazdım yazacağımı, yaşadım" diyecektir. Gide ki yaşamayı her şeyin üstünde tutmuş, ona bağlanmıştır; yapıtları sanki onszur düşünülemez gibidir. Ama yaşadığına değil, yapıtlarına bakıp yaşadığını söyleyecektir.

İste bunun için bugün bana: "Bir ozan için şiirin yaşamından başka bir yaşam

yoktur" sözü, yabancı gelmiyor. Peki nedir ozanın şire koyduğu yaşam? Kendi dışında, bu acun dışında bir yaşama mıdır? Niçin ona, bir ona yaşam diye bakar? Nedir bilinen, yaşınan yaşamaldan ayrıcalığı, ayrılığı? Herkesin yaşadığından bir başkalığı var mıdır? Yoktur. Herkesin yaşamı gibi bir yaşamdır o da. O da herkesler gibi uyur, uyanır, yer, içer. Herkesin nasıl bir işi varsa, onun da yazmak diye bir işi vardır. Dünya görüşü de, dünyaya bakışı da bir ayrıcalık değildir. Yüreği de her insanın yüreği gibidir. Coşkulu, tutkuluysa işinin gereğidir bu. Böyle birinin şire koyduğu yaşamdan başka bir yaşam değildir. Demek ki, şirdeki yaşam ayrıcalıklı değildir. Olmamalıdır da. Herkesden başka bir adam değildir ozan. Şu da var: Salt şiirin istediği, çizdiği bir yaşam olamaz mı? Nasıl bir yapı, bir yontu, bir resim, bir beste, kendi yapısı, çatısı gereği kendine bağlı olarak büyümek, bütünlenecek isterse, içeriğine, yapısına ters düşmemek için, sizin elinizden çıkip kendi buyruğunu sürdürmek isterse, şirde de böyle size karşı bir yansımaya beliremez mi? Şirin kendi oluşumunun koyduğu bir yaşama? Olur bu. Ama bu yine de ozanın koyduğu yaşamın dışında değildir. Olsa olsa elinden çıkmış bir yaşamadır, o kadar.

Dahası, yine kimi zaman yalnız şiirin götürdüğü, sürdürdiği yaşama bağlıdır, yaşam olarak onu alır, onu kabullenir. Ölüm, sevi, siyasa, doğa, umut, umutsuzluk, yaşama sevincl, din, oklu, düş vb. salt bu kavramlardan mı kuruludur yeryüzü? Şirin koyduğu bu alanlar ozanın her zaman düşündüğü, istediği bir yaşama biçimleri midir? Kimi zaman ozana karşı gelmiş yaşamalar değil midir, bunlar? Kendisinin bir tanrıtanımadır olduğunu söyleyen Yahya Kemal, şirlerindeki Tanrı'ya tanığı yükselikleri nasıl açıkladığı sorulunca: "O halkın itikadıdır" demekle neyi anlatıyor acaba? Şirin koyduğu yaşama bağlılığıtan başka nedir bu? Nice yontucu, besteci, ressam, hep kendi yaşamalarının koyduğu konuları mı yazmış, çizmiş, yontmuştur? Peki, bütün bunlara karşın hâlâ da niçin bir ozan, bir ressam, bir besteci, şirin, resmin, bestenin koyduğu yaşama, yaşam gözüyle bakar? Kendisini bu yeryüzünde bir o belirleyeceği, doğrulayacağı, tanıklık edeceğii için elbet. Yaşarken kendisini niçin bir ölüye

benzetiyor, Sartre? Yazmadığı için. Yaşadığını başka türlü nasıl tanıtabilir yazmadıkça. Yazamayan, çizemeyen, yontamayan her yaratıcı yaşayan bir ölüdür. Bu dünyadan varoluşunu bilmek, bu dünyada olmak yetmez ona. Gördüğü, yaşadığı, algıladığı güzel bir şey kâğıda çıkmadıkça, ona vurmadıkça hiç bir şey görmüş, duymuş değildir. Bostur her şey. Katılacağı nice edimler, eylemler, nice güzel olurlarsa olsun elinin üstünde gezdiği kâğıttadır asıl. Orada yaşamalıdırlar, onun elinden çıkmalıdır; öyle kalacaktır çünkü.

O her şeyden önce o kâğıttadır günümüzün de, yılının da o tanıtabileceği. Şirlerdir, şirlerinin koyduğu yaşamlardır onun bu yeryüzünde iyi kötü yaşadığını gösterecek. Niçin yazıyorum bir sorusudur da bu. "Çünkü..." diye başlayan bir tümcenin ilk sözcüğü. Evet, niçin yazıyorum? Bir deniz kıyısındaydım -İstanbul'da tıfsı vardi, gök asılı çamaşırılar gibi - birtakım insanlara rastladım - bir çiçeğin suyunu değiştirdim - mitingteydim - kisası, daha böyle yüzlerce edim, eylemin, olayın tanıklığını yaptığı söylemek, bunları ben gördüm, yaşadım demek için yazıyorum elbet. Bütün bu yaşadıklarımı bu dünyaya koydum, orda var ettim, yanı "bu dünyadan geçtim" demek için. Dahası, bunun yaşamının büyülüüğe küçüklüğe bakmadan, anlatılmaya değer mi, değmez miy düşünmekszin yapacaktır. Yazma denilen eylemin, çünkü, bir dili kurma, kendine özgü "bir anlatış biçimi" yaratma olduğunu bilsin; böyle bir anlatış biçimini getirmemişse, anlatıklarının yalnız "anlatılan" olarak kalacağından kuşkusunu yoktur. Her türlü anlatma bir yaratıcı biçimine dönüşmedikçe var olmayacaktır. İşte bunun için: "Bir çiçeğin suyunu değiştirdim" tümcesini, bu içeriği küçümsemez. Asıl yaratıcılığın bunu söyleme, seçme biçiminde yattığını anlamıştır. Bunun için yazıyorum.

Öte yandan, bir yaratıcının yaratılarındaki yaşama yaşama gözüyle bakması demek, o yaşam biçimlerinin bir yaratıcı biçimine dönüşmüş olması, dünyanın yanına yeni bir dünya koyması demek değildir de nedir? Şirin koyduğu yaşamın dışında başka bir yaşam tanıtmamak bu olmalı. Bir yalnızlığın, bir sevinin, ölümün, yaşamın, umudun, umutsuzluğun, sevincin, acının neşnellesmesi, sözcük anımlarını aşip kendisi olması, öyle var olması, yaşamın göbeğine çökreklenmesi, orada yeni evrenler kurmasından başka bir şey değildir. Yaratıcının yapıtlına böyle bakması bunun için doğaldır. Bu başka bir dünya tanıtmamak değildir, olsa olsa kendin dünyasına daha bir sahip çıkma, ona daha bir bağlanma istemidir.

Bu yüzden şirlerin koyduğu yaşama yaşam gözüyle bakarım ben.



Yazan: İLHAN BERK

YAZMAK ÖLDÜRMEKTİR

Yazmak, bir yaratma, böylece de bir varoluş sorundur. Bir yaşamı, bir sesi, bir kokuyu, bir cılgılığı, bir nesneyi bir kâğıda, bir yontuya geçirme, orada yaşatma, varetmedir. Bu varoluşu yaratıcının yaşamından koparıp almak, bir başka yaşamalar dünyasına atmak, orada yaşamاسını belgeleme, tanıklamaktır. Yaratıcı insanın, doğanın tarihinden geçirip, yine ona atmak, onun içinde varoluşunu sağlamak, orada bitimsizliği, sonluğunu tamamlamak. Böylece yaratıcısından çıkan yaratıya, yeni bir yaşama hakkı tanımak, girdiği bu yeni dünyada onu kendi başına bırakmak, dünyaya alışverişine, insanlara kuracağı ilişkiye karşın bakmaktadır. Yaratılan her şey böyle bir serüvenden geçer. Giderek yaratıcısı da ona yabancılır, ondan kopar; bu dünyada gördüğü, yaşadığı nice şey gibi bakmaya başlar ona. Çıkarıp attığı bir glysi, kesiş attığı bir saatir o artık. Bu tür bir eyleme giren her yaratıcı, yaptığı işin kendisi için öldürmek olduğunu bilir. Yeryüzünde gelmek nasıl bir ölüme başlamak, hazırlanmaksa, yazmak da bir tanıklığı bir başka yoldan öldürmektedir. Yaratıcının yazarak öldürdüğü nedir? Bir yaşam, bir dünya tanıklığı. Bir birey olarak yaşamı, dünyayı algılayışını bir kâğıda, bir taşa, bir tuvale dökerek dondurmak, yeni bir yaşama bir biçim vermek, onu kalır yapmak. Yaratıcıyı, yazmanın bu eylemi, yaratmanın kendisi demek olan bu öldürme olayı ilgilendirir. O da herkes gibi bu dünyayı gördüğü, bu dünyada yaşadığı için sevinir, gönencir ama, onun asıl sevinci dünyayı yaratmak, onu yeniden kurmak, değiştirmek isteğinde yatar. Dünya onu ancak böyle ilgilendirir; o zaman dünyaya sahip çıktıığını anlar. Başlangıçta onun bir öznesi olan dünya, bir kez yaratıldı mı, artık onun gözünde önemini yitirir, silinir. Yine bunun için, yaratıcı bir yaptığına bir daha dönmez. Dönerse, onu yeterince varedemediği, yani kendisi için öldürmemeli, bir varoluşu istediginde ortaya koyamadığı için döner. Duyduğu sesler, kokular, acılar, sevinçler, isyanlar durulmadığı, içinden tam atılmadığı için, onu yeniden ele alır; bir yaratı biçimine girene dek de üstüne çullanır. Varoluşun

büçüm tektir çünkü. Bir bütüne dönüşmedikçe, bir bütün olmadıkça varolamaz. Yaratıcı tedirginse bunun için tedirgindir. Yaplığını yeniden ele alışı böyle bir anlam içerir. Yaptığı şeyi çoğaltmak, yinelemek gibi bir amacı yoktur. Olamaz da. Bu dünyadan yaratılışı gibi tek, yine onun gibi bütün, bir sondur koyduğu. Yazmak, böyle yaratısal bir anlam içerdiği zaman öldürmektedir. Ancak bu zaman yaratıcı, yarattığı bir şeyle karşılaşlığında, "Yazdım!" diyecektir; ilgisizliğini de böyle belli edecektir. Artık yeni yaşamalara, yeni şelyere hazırlanıyor çok. Yeniden dünyanın orasından burasından tutmaya, orasını burasını kurcalamaya başlamıştır. Ya kullenmiş dirikimleri değişiyor, ya da yenilerinin ardına düşmüştür. Her zaman ödereceği şeyler vardır çünkü bu dünyada; yeter ki bir yaşama koysunlar, vursunlar ona. Bir acı, bir sevinç onu bekliyor hep. Geçmişin, şimdinin, geleceğin tohumları kabuğunu tıkalıyor, dünyaya çıkmak istiyor. Yaşamasının, bu yeryüzünde olmasının anlamı da bu değil midir? Öyleyse sonuna dek açacaktır gözlerini, yüreğini. Sesler, kokular, bakmalar, dokunmalar durmamıştır; yeni boyutlar, yeni anımlar yüklenmiştir. Yeni yaşamalar, yeni varoluşlar kurmaktadır. Bilir bunu. İnsanların, hayvanların, bitkilerin, doğanın tarihi her gün kendini yenilemektedir. Nehirler yataklarını ya derinleştirmişler, ya taşmışlardır. Gök hergün gördüğü gök değildir artık, ağaç da, tahta da, taş da o değildir. Kentler, evler, sokaklar da öyle. Bu değişimi görüyor, bu değişimden içinden hiç çıkmamıştır hem. Onun için bir insan yüzüne, bir ceylana, bir yaprağa, bir bardak suya, bir elmaya yeni bakıyor, yeni görüyor gibidir. Yalnız buntara mı? Öfkeler, baskılara, pisliklere, erdemlere, acılar da yeni bakıyor; onlar da yeni yorumlar, yeni bakışlar istiyor, yeniden üstlerine yürümek, yeniden bir kâğıda çıkmayı bekliyor. İçinin içine sığmayı, tedirginliği, baş kaldırışı bundandır. Öfke de, baskı da, başkaldırı da yeni biçimini istiyor. Sevinç de, sevi de. Sevincin de, sevinin de önb temizlenmelidir, duvarlar, telörüler kalkmalıdır; bu yeryüzünden sürülmelidir. Bunun için elinde yazmak denilen bir tek araç vardır. Onu dileğince kullanmalıdır. Ereğini bununla gerçekleştirecektir. Yazmak araçtır onun için, kendini doğrulayabileceği biricik araç. Sözcükler yeni anımlara bürünen, yeni anımlar kazanmışsa, onların hakkını vermelidir. Varoluşun bu eytisimsel sürecini saptamaktır işi. Orada yaşamaktır. Her şey onun elinde yeniden varolmaya, yani ölüme hazırlanmalıdır. Eline aldığı kalem, somutlaştırıldığı yaşamaları öldürmek içindir. Onları kendinde öldürüp, başlarını için varetmedikçe, işinin bitmediğini inanır. Umudu, seviyi öldürmedikçe, varolmayacaktır umut da, sevi de. Yeryüzündeki bu karaların silinmesi, düşmanlıkların kökü nün kazınması, gökyüzünün genişlemesi bu yıkıcı, bu yapıçı eylemine bağlıdır onun.

Bunun için bir gömütçüdür yaratıcı. Gömütünde insanlar, ağaçlar, sular, acılar, sevinçler, öfkeler, seviler, isyanlar yatar. Yeryüzü adlı bir kitabı kâğıda, taşa, tahtaya işlemiş, bırakmıştır. Bunun için gömütünün bir bekçisi, koruyucusudur. Onuna varolan. Bu yeryüzüne ektiği, diktığı nice şey hep o gömüttedir. Şimdi aralarında dolaşırken yüzü kımı güleç, kimi aşiktır. Dünyanın atası oradadır. Nehirler, su yolları, evler, sokaklar, kentler ona bakıyor. Günler, aylar, yıllar oraya gömülmüşür; hep de gömülü kalacaktır. Bir gün bu yeryüzü silinse de, onlar beyaz bir kâğıda vuracaktır. Öldürügü bunca şey bunun için değil midir? Yaşadığını, bu dünyada olduğunu, bir çiçeğe dokunduğunu, bir yüzü yazdığını, bir kentten geçtiğini, bir çeşmeyi açtığını, bir bulutun yerini değiştirdiğini, bir göğü boyadığını onlar tanıklık etmeyecek midir? Dünyayı bir listeye geçirmemiş midir? O çizmemiş midir bir bir altlarını? Öyleyse? Yürüyüp geçmelidir önlərinden. Yaptığı da odur zaten. Durduğu oluyorsa, bakıp hemen geçemiyorsa, niçin onun büyümmediğini, çoğalmadığını görüyorsa, kabahatin büyüğünü kendinde buluyorsa, bunda yalnız da değildir. Beklemek ona vergidir, paylaşma da, çoğalma da beklemekte vardır. Gömütü daha yerin dibine inmemiştir, köklerini salmamıştır, yeni yağmurlar, yeni güneşler gereklidir. Onun gibi nice gömütü beklememiş midir? "Benden sonra tufan!" diyebilir mi hiç? Bir dünyayı gömmüştür ya, yetmelidir bu ona.

Yazmak böyle bir şemdir işte yaratıcı için. Hep bu soruları, hep bu yanıtları taşış içinde. Yazmak, bunun için öldürmektedir. Ya da ben, bunu anlıyorum yazmaktan.

